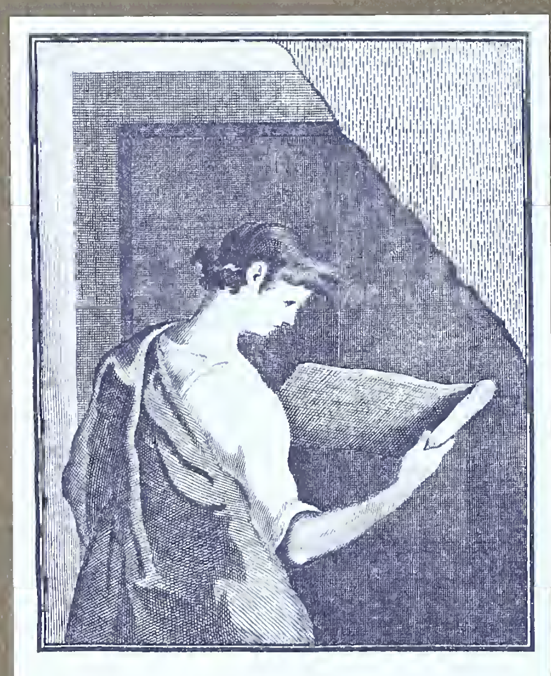
Karl Woermann
Geschichte der Kunst

Zweiter Band
Farbige Völker und Islam







Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Geschichte der Kunst
aller Zeiten und Völker

Von Karl Woermann

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Band I
Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer

Band II
Die Kunst der Naturvölker und der übrigen nichtchristlichen Kulturvölker, einschließlich der Kunst des Islams

Band III
Die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters

Band IV
Die Kunst der Früh- und Hochrenaissance um 1400—1550

Band V
Die Kunst der Barockzeit um 1550—1700

Band VI
Die Kunst des Rokoko, des Klassizismus und der Neuzeit

Leipzig und Wien
Bibliographisches Institut

Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Von

Karl Woermann

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Zweiter Band

Die Kunst der Naturvölker und der übrigen nichtchristlichen Kulturvölker, einschließlich der Kunst des Islams

---

Mit 362 Abbildungen im Text, 8 Tafeln in Farbendruck und 54 Tafeln in Tonätzung und Holzschnitt

---

Leipzig und Wien
Bibliographisches Institut
1915

Vorwort.

Die Geschichte der Kunst der Naturvölker, der heidnischen Kulturvölker, soweit sie im ersten Bande noch nicht behandelt worden, und des Islams, der uns aus weiten Fernen zum Mittelmeergebiet zurückführt, ist seit der ersten Auflage dieses Werkes durch Reisen, Ausgrabungen und Quellenforschungen in solchem Umfange bereichert worden wie kaum ein anderes Gebiet der Kunstgeschichte. Die Abschnitte der ersten Auflage dieses Werkes, die diese Kunstkreise behandelten, sind dementsprechend in dieser Neubearbeitung, nahezu verdreifacht, zu einem Bande für sich angewachsen, der als einheitliche Zusammenfassung dieser uns mehr oder weniger wesensfremden Kunstübungen der erste in seiner Art sein dürfte.

Etwa ein Drittel dieser Neubearbeitung war vollendet, als der Weltkrieg ausbrach, der einen Teil der hier besprochenen gelben, braunen und schwarzen Völker, von Weißen gegen Weiße gehetzt, gegen uns Deutsche ins Feld rief. Unserer wissenschaftlichen und ästhetischen Bewertung ihrer Gesittung und Kunst durfte das natürlich keinen Abbruch tun. Im übrigen ist hier nicht der Ort, unserer Hoffnung und unserer Zuversicht Ausdruck zu verleihen.

Über die Art meiner Bearbeitung der Kunstgeschichte brauche ich mich hier nicht noch einmal auszusprechen; und meiner Darstellung will ich nicht vorgreifen. Nur einer Schwierigkeit, die sich gerade bei der Bearbeitung der Kunstgebiete dieses Bandes jedem Forscher, namentlich aber dem Forscher entgegenstellt, dem die asiatischen Sprachen nicht geläufig sind, sei hier im voraus gedacht: der Schwierigkeit nämlich der Rechtschreibung der Eigennamen der Orte und Personen oder vielmehr der Wiedergabe der Laute der Sprachen der verschiedenen hier behandelten Völker in unserer Buchstabenschrift und Rechtschreibung. Die Engländer und Franzosen, die uns auf diesem Forschungsgebiete großenteils vorausgegangen, haben sich bei der Wiedergabe der fremden Orts- und Personennamen ihrer eigenen, unter sich verschiedenen Rechtschreibung bedient. Die Deutschen sind teils der französischen, teils der englischen Schreibweise gefolgt, haben sich neuerdings aber, abgesehen von den strengen Forschern, die den fremden Lauten mit fremden Zeichen und zusätzlichen Punkten, Strichen und Akzenten beizukommen suchen, zumeist bemüht, die fremden Laute mit unseren deutschen Schriftzeichen so wiederzugeben, wie sie in unseren Ohren lauten. Leider reichen unsere Schriftzeichen dabei oft selbst dann nicht aus, wenn wir eine ganze Anzahl von Zeichen ins Feld führen, wo andere mit einem Buchstaben auskommen, wie das namentlich bei der Wiedergabe des Lautes des englischen J der Fall ist, den wir mit Dsch doch nur annähernd, die Franzosen mit ihrem Dj zutreffender umschreiben. Indessen habe ich es im allgemeinen für richtig gehalten, mich der Schreibweise der für weitere Leserkreise bestimmten deutschen Bücher, wie der in dem gleichen Verlage wie diese Kunstgeschichte erscheinenden Helmoltschen Weltgeschichte und der Gelehrten der deutschen Reisehandbücher anzuschließen. Eine völlige Gleichmäßigkeit ist freilich auch auf diesem Wege nicht erzielt worden und nicht zu erzielen. Es gilt daher, sich zu bescheiden — und zu entschuldigen. Eine Ausnahme habe ich nur in bezug auf die Schreibweise japanischer Namen gemacht. Da in Japan eine Rechtschreibung mit lateinischen Buchstaben, die die

Mitlauter ungefähr nach englischer, die Selbstlauter annähernd nach deutscher Aussprache setzt, amtlich eingeführt ist, habe ich geglaubt, mich dieser Schreibweise, eben weil sie amtlich anerkannt ist, anschließen zu müssen. Meinen eigenen Weg bin ich nur in bezug auf die Darstellung des türkischen betonten Endlautes e gegangen. Einige schreiben zwar Moschee, aber Türbé (Grabbau), Medressé (Hochschulbau) oder Osmanieh, Selimieh (Osmansmoschee und Selimsmoschee), andere leiten dadurch irre, daß sie die Betonung des Schluß-e in diesen und ähnlichen Wörtern überhaupt nicht andeuten. Ich habe es demgegenüber für einfach und richtig gehalten, nach Maßgabe unserer Schreibweise Moschee auch Medressee, Türbee, Osmanjee, Selimjee usw. zu schreiben. Vielleicht wäre auch Minaree besser als Minarett; aber das Wort Minaret oder Minarett, mit der Mehrzahl Minarete oder Minarette, ist bei uns so eingebürgert, daß es zu einem deutschen Worte geworden ist. Ich bin daher bei ihm geblieben.

Den Behörden und Einzelforschern, die mich bei der Bearbeitung der neuen Auflage dieses Buches durch Rat und Tat unterstützt haben, spreche ich meinen verbindlichsten Dank aus, allen voran der Direktion der Königlichen öffentlichen Bibliothek und der Generaldirektion und den Direktionen der Königlichen Sammlungen zu Dresden sowie den Museen für Völkerkunde und für Kunstgewerbe in Hamburg, Berlin und Leipzig. Den Dank, den ich Justus Brinckmann, Felix v. Luschan und Willy Foy schon vor 15 Jahren im Vorwort zur ersten Auflage dieses Werkes ausgesprochen habe, wiederhole ich von Herzen. Zu besonderem Dank bin ich jetzt noch den Herren A. Grünwedel, Ed. Seeler, H. Stoenner, A. v. Le Coq und W. Cohn in Berlin, den Herren K. Hagen, A. Byhan, Sh. Hara und nochmals meinem inzwischen heimgegangenen Freunde Justus Brinckmann in Hamburg, den Herren W. v. Seidlitz, Max Lehrs, Corn. Gurlitt, H. Ermisch, R. Bruck, A. Jacobi, P. Herrmann und für diesen Band namentlich E. Zimmermann, O. Nuoffer und Kuno Grafen v. Hardenberg in Dresden, den Herren K. Weule, R. Graul, P. Germann und Fr. Krause in Leipzig verpflichtet. Dem japanischen Ausstellungs-Ausschuß von Paris 1900 sage ich aufrichtigen Dank für die liebenswürdige Übersendung seiner großen Geschichte der japanischen Kunst, besonderen Dank auch Herrn K. Uozumi in Tokyo, der mich unaufgefordert durch die gütige Zusendung wertvoller Photographien nach japanischen Bau- und Bildwerken erfreut hat. Ein Teil von ihnen konnte auf unseren Tafeln wiedergegeben werden. Der Firma Clifton u. Co. in Bombay aber danke ich für die (vor dem Kriege) erteilte Erlaubnis, ihre Photographien in diesem Bande wiedergeben zu dürfen.

Der Redaktion des Bibliographischen Instituts schulde ich für ihre unermüdliche Unterstützung bei der Drucklegung, seinem Vorstand für mannigfaches Entgegenkommen, namentlich für die Gestattung eines Mitarbeiters bei der Beibringung und Bereitstellung des literarischen Materials, aufrichtigen Dank. Hermann Hieber hat mich in dieser Beziehung auch bei der Neubearbeitung der ersten Abschnitte dieses zweiten Bandes noch dankenswert unterstützt. Möge ihm aus der englischen Gefangenschaft, in die er inzwischen geraten, glückliche Heimkehr beschieden sein. Als Hieber mich am 1. April 1914 verließ, um sich eigenen Arbeiten zu widmen, hatte ich das Glück, Max Loßnitzer als Mitarbeiter in bezug auf die gleichen Dinge zu gewinnen. Dieser ausgezeichnete junge Forscher, dessen Veröffentlichungen ihn bereits in die erste Reihe unserer jüngeren Fachgenossen rückten, konnte mir jedoch leider nur wenige Wochen seine Beihilfe zuteil werden lassen. Er fiel fürs Vaterland am 9. September 1914 zu Sompuis in Frankreich. Geweiht ist sein Andenken.

Dresden, Weihnachten 1915.

Karl Woermann.

Inhalts=Verzeichnis.

Fünftes Buch.

Die Kunst des Islams.

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendrucktafeln.

Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung.

Abbildungen im Text.

Einleitung.

In der Geschichte und Vorgeschichte der vor- und außerchristlichen Kunst tritt dem in unserem ersten Bande behandelten geschlossenen Gebiete der mehr oder weniger deutlich in sich zusammenhängenden großen alten Kunstwelt, der wir die Kunst der Urzeit unberechenbare Jahrtausende vorangehen sahen, als zweites, lockerer in sich verbundenes, aber die weitesten Strecken umspannendes Kunstgebiet das der Naturvölker, der Halbkulturvölker und der farbigen Kulturvölker gegenüber, aus dem sich auf dem Boden des asiatischen Festlandes in mächtigen Umrissen ein neues, wieder deutlicher in sich zusammenhängendes Kunstreich hervorhebt. In diesem großasiatischen Kunstreich werden wir die jüngeren westasiatischen Kulturvölker die Fäden der klassischen „Antike" weiterspinnen und mit den Fäden der altasiatischen Überlieferung dergestalt verweben sehen, daß Kette und Einschlag kaum auseinanderzuhalten sind. Wir werden die dem heißen Gestade des Ganges entsprossene buddhistische Kunst und Bildung ganz Mittel- und Ostasien erobern, die von Westasien ausgegangene islamische Kunst und Gesittung aber sich nicht nur nach Mittelasien und südostwärts bis zum großen tropischen Inselmeere, sondern auch westwärts nach Nordafrika und Südeuropa verbreiten sehen. Nach Südeuropa wird uns in diesem Bande nur noch diese Kunst des Islams, nach Mittel- und Nordeuropa nur noch die Naturvölkerkunst des frühen vorchristlichen Mittelalters zurückführen. Am längsten werden wir auf dem alten heiligen Mutterboden Asiens festgehalten werden.

Als Träger der künstlerischen Entwickelung, die wir in diesem Bande verfolgen wollen, werden uns, wenn auch nicht ausschließlich, so doch hauptsächlich jene „farbigen" Völker entgegentreten, die nur zum kleinsten Teil mit uns der arischen (indogermanischen) Rasse angehören, sich uns gerade in ihren eigenartigsten Kunstschöpfungen aber in manchen Beziehungen ebenbürtig an die Seite stellen.

An der Hand der Kunst, der allversöhnenden, werden wir die schwarzen Wilden Australiens, die gelben Buschmänner Südafrikas und die grauen Eskimos des höchsten Nordens besuchen, aber auch bei den braunen Bewohnern der brasilianischen Urwälder und bei dem behenden, begabten Volke der sogenannten Rothäute der nordamerikanischen Steppen einkehren. Von den altmexikanischen Halbbarbaren, deren Heimat das mittelamerikanische Hochland war, werden wir uns zu den kunstreichen Altperuanern, deren Westmeer den ewigen Schnee des Andenhochgebirges widerspiegelt, von den glühenden Gestaden Ostafrikas werden wir uns, den Schwarzen Erdteil durchquerend, zur nicht minder heißen Gold- und Elfenbeinküste Westafrikas begeben. Die Kunst wird uns zu den glücklichen, üppigen Inseln des weitgedehnten Inselmeeres des Stillen Ozeans, zu den heiligen Strömen der von den höchsten Bergen der Erde beschirmten, von den Wogen des Ozeans umgürteten vorderindischen und zu den gesegneten

Gefilden der wunderreichen, in schlummernden Wäldern träumende Schlösser und Heiligtümer bergenden hinterindischen Halbinsel geleiten. Im Schutze der Kunst werden wir an den Strömen und Bergen, in den Reisfeldern und Teepflanzungen des weiten „Reiches der Mitte" und an den blühenden, kunstreichen Gestaden des Insellandes „der aufgehenden Sonne" verweilen. Aber wir werden auch von den arischen, den reinen Flammen des ewigen Feuers dienenden Persern, deren alte Kunst wir schon kennen gelernt haben, zu den rothaarigen, blauäugigen Bewohnern des turkistanischen Hochasiens, von den Küsten des Schwarzen Meeres zurück zur Nordsee und zur Ostsee wandern und von den Wüsten Arabiens zu den Hesperidengärten der Mittelmeerküsten zurückkehren.

Gewisse Entwickelungszusammenhänge zwischen den verschiedenen Kunstreichen dieses weiten, die ganze Erde umfassenden Gebietes lassen sich jetzt schon erkennen, andere beginnen in flüchtigen Umrissen aus dem Nebel aufzutauchen, der sie umhüllt, die meisten lassen sich nur erst ahnen. Ernste Forschung ist auch auf diesem Gebiete überall an der Arbeit. Schon im nächsten Jahrzehnt werden wir vermutlich auch in diesen Fragen erheblich weiter sehen als heute. Soweit wir bis jetzt sehen, tauchen anderseits gerade in der Kunst der vor- und außerchristlichen Natur- und Halbkulturvölker nahe verwandte Erscheinungen oft in so unvereinbar getrennten Bezirken auf, daß sie nicht in Beziehung zueinander gesetzt werden können; gerade die Beschäftigung mit der Zierkunst verschiedener dieser Völker bestärkt uns in der Überzeugung, daß die Menschheit auf gewissen Entwickelungsstufen unter ähnlichen Daseinsbedingungen überall zur Entfaltung ähnlicher künstlerischer Fähigkeiten und gleicher künstlerischer Zierformen der einfacheren Art gelangt sei. Die Grenze zwischen den Formen, die so allgemein sind, daß sie wie Dreiecke, Vierecke, Zickzacke, einfache und doppelte Kreise, ja sogar Spiralen, Mäander und Hakenkreuze als künstlerisches Gemeingut der Menschheit angesehen werden müssen, und den reicheren und verwickelteren Gestaltungen von ausgeprägtem, sich nicht ohne Übertragung wiederholendem Eigenempfinden ist freilich nicht immer zu ziehen, läßt sich in manchen Fällen aber doch erkennen. Daß z. B. zwischen den naturwahren Tierzeichnungen der Buschmänner und der Eskimos, zwischen den Spiralen, Mäandern und Hakenkreuzen der neolithischen und bronzezeitlichen Töpfer Alteuropas und den gleichen Zierformen Altmexikos und Perus kein entwickelungsgeschichtlicher Zusammenhang erkennbar ist, wird wohl allgemein zugegeben. Dagegen lassen gewisse mythologisch bedingte Bootschnabel-Zieraten der Melanesier und der Westafrikaner in ihrer krausen Besonderheit keinen Zweifel daran, daß ein Zusammenhang zwischen der Kunstübung dieser Völker und daher auch zwischen diesen Völkern selbst bestanden haben muß; auch von den Polynesiern zu den Nordwestamerikanern, vielleicht sogar, wenngleich dies heute meist geleugnet wird, von den alten Völkern Westasiens zu den mittelamerikanischen Halbkulturvölkern sind künstlerische Beziehungen denkbar; und daß die Kunst der Spätzeit der klassischen Antike, die wir kennen gelernt haben, einschließlich der byzantinischen Kunst, der wir erst im nächsten Bande nähertreten können, die ganze außerchristliche Kunst der asiatischen Kulturvölker in mannigfachen Verzweigungen beeinflußt und belebt hat, sollte man nicht leugnen, so überzeugt man auch sein mag und muß, daß Asien gerade auf dem Gebiete der Kunst Europa mehr gegeben als von ihm empfangen hat. Wie die verschiedenen asiatischen Kunst- und Gesittungskreise aufeinander eingewirkt haben, kann hier nicht vorgreifend erörtert werden. Bei allen schöpferischen Kulturvölkern aber werden wir, selbst wo die Gemeinsamkeit des Ursprungs unzweifelhaft erscheint, oft völlig verschiedene, bodenständig wirkende künstlerische Gebilde den gleichen Wurzeln entsprießen sehen.

Daß wir die entwickelungsgeschichtliche Grundlage der Gesittung und Kunst unserer weißen Rasse nach wie vor in der Gesittung und Kunst jenes altweltlichen Völkerzusammenhanges suchen und finden, den wir im ersten Bande dieses Werkes kennen gelernt haben, braucht hier nicht näher ausgeführt zu werden. Daß die weiße Rasse das Recht, um nicht zu sagen die Pflicht hat, ihre eigene Anschauungs- und Empfindungsweise in künstlerische Schöpfungen umzusetzen, wird im Ernst niemand bestreiten wollen. Daß Europa, abgesehen auch von der Rassenfrage, Anspruch darauf hat, die Naturnähe, die die Urkunst seiner ältesten Bewohner vor ungezählten Jahrtausenden, als die anderen Weltteile noch kunstlos waren, atmete, als sein künstlerisches Erbteil zu wahren und weiterzubilden, müssen wir mit Nachdruck betonen. Daß aber auch die eigenartigen Kunstformen aller jener uns zum Teil wesensfremden Völker, denen die Untersuchungen dieses Bandes gewidmet sind, sich in manchen Einzelerscheinungen der europäischen Kunstgeschichte widerspiegeln, daß die europäische Kunst mancher Zeiten den Schöpfungen der Natur- und Halbkulturvölker mit ihrem weniger verbildeten Geschmacke wertvolle Anregungen namentlich auf dem Gebiete der Flächenverzierung verdankt, kann ebensowenig geleugnet werden.

Inwieweit schon die Baukunst und die Zierkunst unseres romanischen und gotischen Mittelalters, die sicher vom christlichen Osten berührt worden, durch Elemente der vorausgegangenen heidnischen und islamischen Kunst Westasiens befruchtet worden, ist noch nicht überall überzeugend festgestellt worden. Daß aber wenigstens einige westasiatische Erscheinungen dieser Art die mittelalterliche Kunst Europas bereichert haben, ist unbestreitbar. Welchen Einfluß dann in der italienischen Frührenaissance die Farbenpracht der eingeführten kleinasiatischen und persischen Kunstteppiche auf die Entwickelung des venezianischen Farbensinnes gehabt haben, ist seit Bodes Ausführungen darüber ebenso allgemein anerkannt, wie es seit Otto v. Falkes Untersuchungen feststeht, daß chinesische Seidenstoffe des 14. Jahrhunderts einen wesentlichen Einfluß auf die Seidenweberei Italiens und damit auch auf das Farbengefühl Europas ausgeübt haben. Allgemein anerkannt ist die Einwirkung der chinesischen Kunst auf gewisse Erscheinungen der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts, namentlich der chinesischen Gartenkunst auf die damals entstehende englische und der chinesischen Porzellanbereitung auf die europäische Porzellankunst, ihre Tochter, die sogar einige Zeit gebrauchte, sich von mißverstandenen chinesischen Zierformen zu befreien. Auch in chinesisch geschwungenen Dächern und chinesisch gemusterten Tapeten verriet sich damals die Einwirkung des chinesischen Geschmacks auf den europäischen. Auf die Aufnahme der „maurischen" Bauformen in die geschichtlich angekränkelte europäische Baukunst des 19. Jahrhunderts und auf den Einfluß der islamischen Buchkunst und Keramik auf die unsere braucht hier nur hingedeutet zu werden. In aller Erinnerung ist dann der gewaltige Einfluß, den die Zierkunst mancher Naturvölker mit ihrem feinen Formen- und Farbengeschmack, den vor allem aber die ganze Kunst der ostasiatischen Kulturvölker, zuerst der Japaner, auf das europäische Kunstgewerbe des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts ausgeübt hat. Sprach man um 1890 doch von einem englisch-japanischen Stil, und ist die Durchdringung der europäischen Kunst mit Elementen nicht nur der ostasiatischen Kulturkunst, sondern auch der „primitiven" Kunst der Naturvölker doch noch keineswegs zum Abschluß gekommen. Hat der „Quadratismus", um nicht zu sagen der „Kubismus" der altamerikanischen Kunst in Verbindung mit den geometrischen Reizen des altägyptischen Stiles doch noch in unseren Tagen eine neue, mathematischen Gesetzen folgende Kunstanschauung heraufbeschworen, deren Losung die „Abstraktion" von der Natur ist; und haben wir es doch in

unseren Tagen erlebt, daß einer Ausstellung „kubistischer" Gemälde als Beweis für ihre Daseinsberechtigung eine Ausstellung von wirklichen und angeblichen Negerbildwerken gesellt wurde.

Es kommt uns natürlich nicht in den Sinn, uns diesen Bestrebungen, so beachtenswert sie sind, anzuschließen, und es hätte vielleicht überhaupt am nächsten gelegen, die Wechselbeziehungen zwischen der Kunst der fernen, zumeist farbigen Natur- und Kulturvölker und unserer neueren europäischen Kunst hier ganz beiseite zu lassen, um das Recht der europäischen Kunstgeschichte, der Kunst aller dieser fremden Völker einen besonderen Band zu widmen, einfach aus ihrer wissenschaftlichen Pflicht als Tochter der allgemeinen Weltgeschichte, die vor den Grenzen keines Landes halt macht, oder selbst als Schwester der Naturgeschichte abzuleiten, die gerade aus dem Vergleich der uns rassen- und wesensfremden Völker mit uns selbst zum Begriff des Menschen als solchen emporsteigt; und in der Tat bedarf die Daseinsberechtigung dieses Bandes, der, wie es scheint, in der Zusammenfassung der Kunst gerade dieser Völker der erste in seiner Art ist, keiner Verteidigung vor dem Richterstuhle der Kunstwissenschaft oder der Gesamtwissenschaft. Aber gerade weil die Bücher dieser Reihe sich nicht nur an die Kreise der Fachwissenschaft, sondern zugleich auch an weitere Leserkreise wenden, lag uns daran, an einigen Beispielen zu zeigen, daß die Kunst der Naturvölker, der farbigen und entlegenen Kulturvölker und des Islams nicht nur von akademischer Bedeutung für uns ist, sondern vielfach mit unserer eigenen Kunst verknüpft und verschwägert ist. Keineswegs aber zur Nachahmung empfehlen wir die Kunst dieser Fremdvölker unseren Künstlern. Lernen können und sollen sie auch von ihr; aber das Beste, was uns alle bodenständigen Kunstschöpfungen lehren, bleibt doch, daß nur die Kunst, die ein Volk sich aus sich selbst erschaffen, ihm und anderen genügen kann. Möge auch der deutschen Kunst, ohne ängstliche Abwehr der Mitverarbeitung fremder Errungenschaften, eine Auferstehung aus sich selbst heraus beschieden sein.

Erstes Buch.

Die Kunst der Naturvölker, der Halbkulturvölker und der altamerikanischen Kulturvölker.

I. Die Kunst der niederen Naturvölker (Stufe der Jäger und Fischer).

1. Die Kunst der niederen Naturvölker Australiens und Südafrikas.

Bei der Betrachtung der Anfänge der Kunst werden tausend Jahre zu einem Tage. Die jetzigen Naturvölker sind die nächsten Erben der vormaligen Urvölker. Im Lichte der Völkerkunde klärt manches Dunkel der Urgeschichte sich auf. Die Lehren beider erläutern und bestätigen einander, aber sie ergänzen sich auch. Für die Entwickelungsgeschichte der Kunst ist die Betrachtung der vorgeschichtlichen Kunstfertigkeiten der nachmals zur Vollendung emporgestiegenen Kulturvölker allerdings in mancher Hinsicht lehrreicher als die Beobachtung des künstlerischen Schaffens der Naturvölker, deren Zustand, eben weil sie auf der vorgeschichtlichen oder einer nur wenig höheren Stufe stehengeblieben sind, durch seine Entwickelungslosigkeit oder doch Entwickelungsarmut gekennzeichnet wird. Dafür gestattet das Schaffen der Naturvölker, mit dem seit Großes Anregungen immer weitere Forscherkreise sich beschäftigt haben, uns jedoch einen Einblick in manche Seiten ursprünglicher künstlerischer Tätigkeit, die in der vorgeschichtlichen Kunst für alle Zeiten in Dunkel gehüllt sind. Läßt sich z. B. in bezug auf die Urvölker nur vermuten, daß eine reiche Holzschnitzerei ihrer Stein- und Bronzekunst zur Seite gegangen, so treten uns die Holzarbeiten der „Wilden" in handgreiflicher Wirklichkeit entgegen; lassen z. B. die Reste roter Farbenstoffe, die sich an Fundstätten der diluvialen Vorzeit erhalten haben, ahnen, daß jene Urvölker die Farbe verwandten, um sich selbst zu schmücken, so tritt uns die Körperbemalung bei den Naturvölkern in leibhaftiger Gestalt als eine Haupterscheinung unter den Anfängen der Kunst entgegen, und läßt sich nur vermuten, daß die paläolithischen Jäger und Fischer auch die Pflanzenkost nicht verschmähten, deren Einsammeln vermutlich den Frauen oblag, so tritt uns auch diese Seite der „aneignenden Wirtschaft" bei den schlichtesten Naturvölkern offensichtlich entgegen. Völlig kulturlose Menschenstämme gibt es überhaupt nicht, nur kulturarme. Zwischen Natur-, Halbkultur- und Kulturvölkern, wie z. B. Vierkandt, Ratzel und andere sie unterschieden, gibt es unzählige Zwischenstufen, die diese Dreiteilung fast als verlorene Mühe erscheinen lassen. Nur zwischen den niederen Naturvölkern und den wirklichen Kulturvölkern besteht ein greifbarer Gegensatz, den niemand leugnen wird.

Beim eigenen Körper fängt die Kunst aller „Wilden" an. Mit Joest unterscheiden wir die Körperbemalung und die Narbenzeichnung der Wilden von der Tätowierung.

Bei der **Körperbemalung** handelt es sich um einen vorübergehenden, abwaschbaren und wechselbaren, bald gleichförmigen, bald gemusterten Farbenauftrag auf den Körper. Die **Narbenzeichnung** wird durch Ritzung der Haut mit einem Steinmesser oder einer Muschelscherbe hervorgerufen. An verschiedenen Körperstellen, in bestimmten Mustern wiederholt, bilden die plastisch heraustretenden, blaßfarbigen Wundnarben selbst die Ziermuster des Körperschmuckes. Die **Tätowierung** (Tattuierung) dagegen besteht in Ritz- und Stichzeichnungen, die durch Einführung eines durch die Haut hindurchscheinenden Farbstoffes, der nach der Heilung der Entzündung untilgbar ist, verewigt werden. Oft ist schwarzes Holzkohlenpulver der Stoff, der, durch die Haut schimmernd, die Zeichnung blau erscheinen läßt; manchmal aber werden auch gelbe Linienmuster auf der dunklen Haut erzeugt.

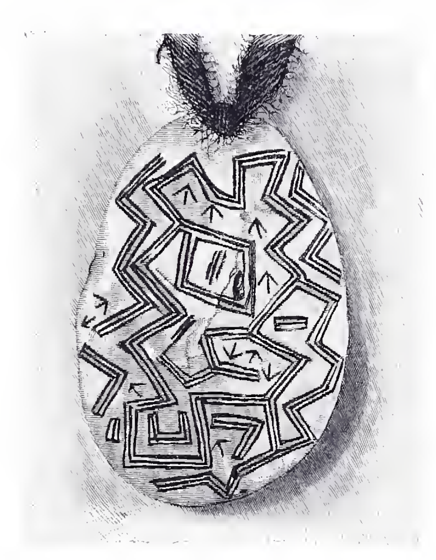
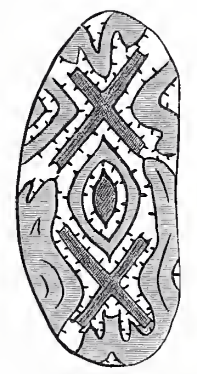


Abb. 1. Australischer Muschelschmuck mit Labyrinthzeichnung, im Ethnographischen Museum zu Dresden. Nach Photographie. (Zu S. 8.)

Die **Parallele zwischen der vorgeschichtlichen und der ethnographischen Kunst** läßt sich einigermaßen durchführen. Der Kunst der diluvialen Steinzeit entspricht die Kunst der Naturvölker auf der Stufe der Jäger, Fischer und Pflanzensammler, besonders der negerhaften Eingeborenen Australiens, der hellfarbigen Buschmänner Südafrikas und der mongoloiden Polarvölker des Nordens. Die Kunst der jüngeren Steinzeit lebt in der Kunst der etwas Ackerbau und wenig Viehzucht treibenden Völker fort, die noch jetzt im wesentlichen dieser Steinzeit angehören, wie die Bewohner des Stillen Ozeans und die Indianer Amerikas, deren anthropologische Zusammengehörigkeit und ethnographische Verwandtschaft von Ratzel betont wurde und neuerdings von Gräbner wieder zu erweisen gesucht, von der Mehrzahl der Forscher auf diesen Gebieten aber zur Zeit nicht anerkannt wird. Der Kunst der vorgeschichtlichen Bronzezeit tritt die Kunst der metallkundigen, wenn auch mehr eisen- als bronzekundigen Naturvölker unserer Zeit an die Seite; besonders die Neger und Malaien kommen hier in Betracht, soweit nicht fremde höhere Kulturen die ihrigen in ähnlicher Weise durchsetzen, wie die Kultur der vorgeschichtlichen Hallstattstufe schon vielfach in die Kultur der Bronzezeit hineinragt. Natürlich aber handelt es sich im Zweifel nicht um die gegenwärtige Gesittung der Naturvölker, sondern um den Zustand, in dem die Europäer sie bei ihrer ersten Berührung mit ihnen vorfanden; und auch damals sind sie, wie wir sehen werden, keineswegs alle von fremder, manchmal auch gegenseitiger Beeinflussung frei gewesen. Die moderne Völkerkunde begnügt sich nicht damit, den gegenwärtigen Besitz der Naturvölker festzustellen, sondern sucht auch die verschiedenen, oft durch Völkerwanderungen, oft durch Handelsbeziehungen bedingten Kulturschichten nachzuweisen, denen er entstammt; doch würde es in vielen Fällen außerhalb unserer Aufgaben liegen, diesen Untersuchungen nachzugehen; und völlig auf fremdem Boden stehen für uns die Zeichenversuche, zu denen namhafte Anthropologen europäische Kinder und bedeutende Ethnographen Neger und Indianer veranlaßt haben; denn wie es unter uns keine Kinder gibt, die nicht schon Kunstblätter irgendwelcher, wenn auch handwerksmäßigster Art gesehen hätten, so haben auch die „Wilden“, die Reisende vom Range Karl von den Steinens,

Theodor Kochs und Karl Weules in ihren Wäldern zum Zeichnen brachten, in vielen Fällen doch wohl schon irgendwelche Proben europäischer Zeichenkunst gesehen, die ihnen vorgeschwebt haben. Mit Recht scheidet Weule von den urwüchsigen Zeichenversuchen seiner ostafrikanischen Neger, die er veröffentlicht hat, die „Elefantenjagd" des Burschen Barnabas aus, der eine europäische Schule besucht hatte; aber auch das „Dampfschiff mit dem Haifisch" des Suaheli Bakari steht für uns auf derselben Stufe, wogegen wir von den von Weule veröffentlichten Negerzeichnungen die „Bergbesteigung" und den „Rundreigen" als urwüchsige Naturvölkerkunst gelten lassen können. Jedenfalls können wir uns hier nur mit den Kunstwerken der Naturvölker beschäftigen, die nicht auf Bestellung von europäischen Gelehrten, sondern aus freiem Antriebe entstanden sind.


Abb. 2. Australischer Schild, im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach Große. (Zu S. 9.)

Die Naturvölker auf der Stufe der Jäger und Fischer, die an den äußersten Nord- und Südgrenzen des bewohnten Ländergebietes des Erdballes wohnen, gleichen in künstlerischer Beziehung den Mammut- und Renntierjägern der Diluvialzeit zunächst darin, daß sie, wie diese, unbekannt sind mit der Gewinnung und Bearbeitung der Metalle, unbekannt mit der Weberei und der Töpferei, unbekannt mit dem Ackerbau und der Viehzucht; dann aber auch gerade darin, daß sie bei aller ihrer Kulturlosigkeit, wie Andree zuerst zusammenfassend betont hat, eine überraschende Begabung für das Zeichnen an den Tag legen. Dieselben Ursachen haben auch hier dieselben Wirkungen. Das für die Beobachtung der Tierwelt geschärfte Auge und die fürs Treffen der Tiere geübte Hand des Jägers vereinigen sich auch hier, schon auf der Stufe der Anfänge aller Kultur, eine naturwahre Tierzeichenkunst zu erzeugen. Überhaupt ergeben sich bei aller Gleichmäßigkeit der Äußerungen des Kunsttriebes schon auf dieser Stufe klimatisch, geographisch und volkstümlich bedingte Unterschiede, die von neueren Lehrmeinungen außer acht gelassen, aber nicht aus der Welt geschafft werden können.


Abb. 3. Ein Hautstück der australischen Schlange Morelia argus fasciolata. Nach der Natur. (Zu S. 9.)

Die „Steinzeit" Australiens tritt uns besonders deutlich bei den ausgestorbenen Tasmaniern entgegen, die die große Insel im Südosten des ozeanischen Erdteils bewohnten. Ihre Steingeräte trugen, wie Klaatsch gezeigt, Noetting weiter ausgeführt hat, einen entschieden paläolithischen, ja zum Teil noch eolithischen (Bd. 1, S. 6) Charakter, wogegen im Kimberleydistrikt das Acheulien (Bd. 1, S. 8), in Nord- und Mittelaustralien das Magdalénien (Bd. 1, S. 8) vertreten ist und die Speerspitzen im Nordwesten des Erdteils, die heute in den alten Steinformen aus Glas hergestellt werden, genau denen des Solutréen aus Laugerie Basse (Bd. 1, S. 8) entsprechen.

Die Australier, deren Kulturbesitz uns trotz der verschiedenen Schichten, die Foy auch hier feststellt, im wesentlichen einheitlich erscheint, schmücken sich, ihrer dunklen Hautfarbe entsprechend, anstatt sich zu tätowieren, mit Narbenzeichnungen, deren Muster sich hell vom dunklen Grunde abheben. Die Farben, mit denen sie ihre Körper, aber auch ihre Geräte bemalen, sind weißer Ton, schwarze Holzkohle, roter und gelber Ocker. Weiße Streifen gelten überall als Festkleidung, weiße Bemalung, manchmal ohne Zeichnung, ist aber auch ein Zeichen der Trauer; mit roter Farbe schmücken die meisten Australier sich zum Kriege, aber auch ihre Toten zur Fahrt ins Jenseits.

Von einer Baukunst der Australier kann man nicht reden. Höhlen und Erdgruben dienen vielen noch zur Wohnung. Andere stecken nur ein paar Zweige als Schutzwand gegen Wind und Wetter in die Erde oder begnügen sich doch mit flachen, nischenförmigen Reisighütten oder wandlosen Schutzdächern, vor denen ein Feuer brennt.

Wichtiger ist die australische Zierkunst, sind die Schmucklinien, die den Holzwaffen und Geräten eingeschnitten oder aufgemalt sind. Die Ritzen der eingeschnittenen Linien sind manchmal mit roter oder weißer, seltener mit schwarzer Farbe ausgefüllt. Eigentumszeichen und Stammesmarken sind oft, aber nicht immer, von Ziermustern zu unterscheiden. Auch der Übergang von der Zeichensprache der Botenstäbe der Australier zum Ornament liegt nicht überall offen zutage. In den durch Lang- und Quergurten verknüpften Kreisen und Kreisausschnitten australischer Schwirrhölzer und anderer heiliger Bretter darf ebensowohl ein tieferer Sinn vermutet werden wie in den eingeritzten eckigen Linienlabyrinthen der australischen Schammuscheln, die man z. B. im Dresdener Ethnographischen Museum findet (Abb. 1). Daß es daneben aber auf den zahlreichen Spitzschilden, auf den armartig gebogenen Wurfhölzern (Bumerangs), auf den Wurfbrettern, mittels derer die Speere geschleudert wurden (Wommeras), an Körben und an Matten geometrische Ziermuster gibt, die nichts weiter sein wollen als Zieraten, unterliegt keinem Zweifel. Die einfachen oder rhythmisch gegliederten eingeschnittenen Parallellinien, Zickzacklinien, Wellen- und Bogenlinien sowie die aus eingestochenen Punkten bestehenden Muster, die oft schachbrettartige Felder bilden, brauchen keinen anderen Ursprung zu haben, als wir ihn für die vorgeschichtliche Ornamentik nachzuweisen versucht haben (Bd. 1, S. 16 und 46—48). Wie wir aber schon dort zeigen konnten, daß scheinbar geometrische Muster sich manchmal aus der Darstellung menschlicher oder tierischer Gestalten entwickelt haben, so hat Basedow nachgewiesen, daß auch in der australischen Zierkunst z. B. ein dahinjagendes Känguruh und eine Menschengestalt zu Linienornamenten geworden sind. In der Ritzzeichnung auf einem australischen Wurfbrett des British Museum ist die Menschengestalt auf dem Wege zur Geometrisierung noch zu erkennen. Ähnliche Entwickelungen werden uns in der Ornamentik der Naturvölker noch oft begegnen. Eine Besonderheit der rein geometrischen australischen Ornamentik ist die Ausfüllung vieler Felder mit Parallelschraffierungen, der Viereckfelder mit nach innen sich verkleinernden Parallelvierecken.



Abb. 4. Australische Tschurunga („Seelenstein"), im Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Nach Photographie.

Auf Naturbeobachtung, die wir als Grundlage mancher einfachen Linienmuster kennen gelernt haben, müssen in der australischen Ornamentik auch einige beim ersten Anblick seltsame Ziermuster zurückgeführt werden, die ein freies, phantastisches Spiel mit unregelmäßig geschweiften Streifen, Flecken und geometrischen Feldern zu treiben scheinen. Am häufigsten kommen sie

in farbiger Ausführung auf der Außenseite von Schilden aus Queensland vor: auf weißem Grunde verschieden gestaltete, teils rote, teils gelbe Felder, die von schwarzen Bändern umrahmt sind. Auf dem abgebildeten Schilde des Berliner Museums für Völkerkunde (Abb. 2) erscheinen auf dem weißen Untergrunde das Mittelstück und die Kreuze rot, die übrigen Felder gelb mit schwarzer Einfassung. Ähnliche Schilde, deren Gesamtfärbung in ihrer echt australischen Farbentonleiter prächtig und harmonisch wirkt, befinden sich in den ethnographischen Museen zu Dresden und München. Ernst Große hat sie für Nachahmungen von gemusterten Schlangenhäuten erklärt; und wenn man nur die Nachahmung des Gesamteindrucks im Auge hat, so wird man dieser Erklärung um so eher zustimmen, als gerade die pythonartige australische Schlange Morelia argus fasciolata (Abb. 3) gelbe und braune Fleckenfelder von der gleichen regelmäßigen Unregelmäßigkeit mit schwarzen Einfassungen auf hellerem Grunde zeigt.



Abb. 5. Australisches Höhlengemälde. Nach Grey.

*

Neben und in der Linien- und Felderornamentik verwendet der australische Kunstfleiß nun aber auch natürliche Tier- und Menschengestalten zur Verzierung der Waffen und Geräte. Gerade diese Art unstilisierter Tier- und Menschenornamentik scheint aber wieder von einer sinnbildlichen Zeichensprache auszugehen. Gewissen Stämmen sind gewisse Tiere heilig. Sie sind ihre Kobongs (Totems), ihre Wappentiere, wie wir sie nennen würden; und als solche sind sie oft auch auf ihren Schilden oder Angriffswaffen, von Linienzügen umschlossen, eingeritzt. Menschliche Gestalten kommen in ähnlichen Verbindungen vor. Aber wer will sagen, was für eine Bedeutung z. B. die rohen Gestalten auf den religiösen „Schwirrhölzern" des Berliner Museums für Völkerkunde oder auf den Wurfbrettern des Dresdener Ethnographischen Museums haben? Die ovalen „Menschenhölzer" oder „Menschensteine", die dem eingeborenen Australier bei seiner Geburt zugewiesen werden, um bei seinem Tode im Sinne des Ahnenkultus der höheren Naturvölker verehrt zu werden, haben sich noch nicht zu menschlichen Gestalten entwickelt. Zu ihnen gehören auch die Seelenhölzer oder Seelensteine (Tschurunga; Abb. 4), deren Liniengeschlinge landschaftlich-atmosphärisch auf religiösem Hintergrunde gedeutet worden sind.

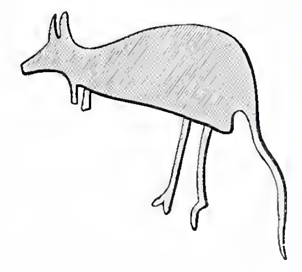


Abb. 6. Känguruh. Australische Steinzeichnung. Nach Stokes. (Zu S. 10.)

Eigenartiger als alle jene Verzierungen sind die Vorstufen monumentaler Wandmalerei, die sich in Australien erhalten haben. An Höhlenwänden und Küstenfelsen des Nordwestens, Nordens und Ostens des Weltteils finden sich Malereien und eingekratzte Darstellungen aus dem Leben der Menschen und Tiere, die zum Teil einer älteren Zeit angehören, zum Teil aber auch heute noch weitergeführt werden. Die „Felsgravierungen hohen Alters", die Basedow in Mittelaustralien gefunden, scheinen nur Fußspuren zum Teil ausgestorbener Tiere darzustellen. Sie sind nur als Anfänge einer Verständigung durch Bildzeichen anzusehen. Künstlerisch wichtiger sind zunächst die schon am Ende der 1830er Jahre von Grey in drei Höhlen am oberen Glenelg im Nordwesten Australiens entdeckten, mit roter, gelber, schwarzer, zum Teil sogar blauer Farbe auf weißem Grunde gemalten Wand- und Deckenbilder, deren Hauptgestalten Menschen und Känguruhs sind (Abb. 5). Der Strahlenkranz ums Haupt der dargestellten Figur soll offenbar nur einen Federkopfputz darstellen. Das mundlose Gesicht

erinnert an die mundlosen Gesichter vorgeschichtlicher Darstellungen (vgl. Bd. 1, S. 20). Hierher gehören ferner die zahlreichen Tier- und Menschendarstellungen, die Stokes zu Anfang der 1840er Jahre auf Küstenfelsen der Depuchinsel im Nordwesten Australiens vorfand. Diese Zeichnungen waren innerhalb ihrer Umrisse in die rötliche Wetterkruste des Gesteins bis zur Bloßlegung seines grünlichen Kerns eingetieft. Besonders die einzelnen Tiere, wie Känguruhs, Fische mit ihren Jungen, Wasservögel, Taschenkrebse, Käfer, sind von verhältnismäßiger Naturwahrheit der Umrisse (Abb. 6), während die Darstellungen von Einzelmenschen und figürlichen Vorgängen weniger verständnisvoll durchgeführt sind. Hierher gehören aber auch



Abb. 7. Australische Rindenzeichnung mit Emus. Nach Brough Smyth.

die z. B. 1879 von Nicholson geschilderten, offenbar zum Teil Jahrhunderte alten, zolltief in die Felsen gegrabenen Umrißzeichnungen ähnlicher Gegenstände in der Umgebung Sydneys an der Südostküste Australiens. Endlich gehören die von Spencer und Gillen veröffentlichten Felsenzeichnungen der noch mit Steinmessern und Steinbeilen ausgestatteten Zentralaustralier hierher: weichlich stilisierte Tiermalereien, die die Neigung zur Geometrisierung zeigen, geheiligte Totemzeichen, die auf natürliche Gegenstände zurückgeführt werden können, und geometrische Figuren, unter denen konzentrische Kreise häufig sind: alles in kindlichster Unbeholfenheit gezeichnet und weiß, rot, gelb und schwarz angestrichen.

Als australische Vorstufen der Tafelmalerei können dagegen die Rußzeichnungen auf Baumrinde gelten, in denen einige Eingeborene Außerordentliches leisten. Brough Smyth hat einige vorzügliche Darstellungen dieser Art veröffentlicht (Abb. 7). Von einem perspektivischen Zusammenschlusse der dargestellten, häufig inhaltreichen, dem Leben der Wilden und ihrer

Berührung mit den Weißen entlehnten Vorgänge ist natürlich ebensowenig die Rede wie von irgendwelcher Licht- und Schattengebung. Aber die Einzelheiten pflegen lebendig aufgefaßt und wiedergegeben zu sein, wenn auch nicht immer alle Finger oder Zehen richtig gezählt sind. Wo die europäische Einwirkung bei manchen dieser Darstellungen anfängt, ist freilich schwer zu sagen. Im allgemeinen aber beweisen sie doch, daß die Eingeborenen Australiens eine ungewöhnliche, ungeschulte Begabung haben, selbstbeobachtete Dinge, besonders einheimische Tiere, naturwahr und keck auf die Fläche zu bannen. Die Tiere pflegen in der Seitenansicht, die Menschen in der Vorderansicht (Abb. 5 und 6) dargestellt zu sein. Doch hat diese kindliche Kunst sich noch keinen selbstgeschaffenen Regeln unterworfen. Jeder folgt seiner eigenen Eingebung.

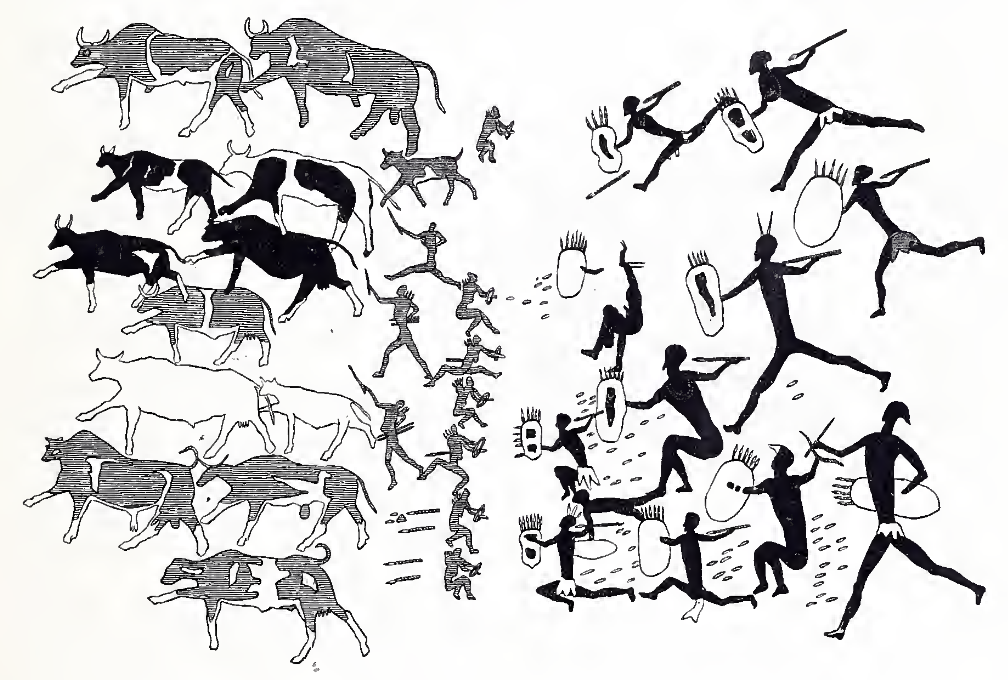


Abb. 8. Buschmannmalerei aus einer Höhle bei Hermon. Nach Andree. (Zu S. 12.)

Auf einer ähnlichen Stufe handgreiflicher Kulturarmut wie die Australier stehen trotz ihrer helleren Hautfarbe die Buschmänner Südafrikas, die „unglückseligen Kinder des Augenblicks“, wie Fritsch sie getauft hat; aber sie unterscheiden sich, wie in der Farbe, so noch in mancher anderen Hinsicht von ihnen. Die Nationalwaffen dieses „entschiedensten, einseitigsten und geschicktesten Jägervolkes, das man kennt“ (Ratzel), sind Bogen und Pfeile, die den Australiern fehlen. Ihre Schmucksachen, unter denen schon bunte Glasperlen eine Rolle spielen, erhalten sie, wie die Eisenspitzen ihrer Pfeile, von ihren fortgeschritteneren dunkleren Nachbarn. Anstatt der Narbenzeichnung, die sich von ihrer helleren Hautfarbe nicht abheben würde, üben sie die eigentliche Tätowierung; doch bringen sie es in ihr nur zu ärmlichen Strichen und Streifen, die sich kaum jemals zu regelrechten Mustern zusammenfügen. Zum Hüttenbau verstehen sie sich noch schwerer als die Australier; in der Regel hausen sie in den Höhlen und unter den überhängenden Schutzfelsen der Gebirge. Geometrische Verzierungen gibt es bei ihnen nicht zu deuten, weil sie überhaupt kaum eine Verzierungskunst

üben. Bei alledem aber treten uns gerade bei den Buschmännern die lebendigsten Beispiele der Tierzeichenkunst der Ur- und Naturvölker entgegen. Ihre Felsenzeichnungen und -malereien übertreffen die der Australier an Ausdehnung, an Vielseitigkeit und Geschicklichkeit. „Kein Stamm in Südafrika bis tief nach Zentralafrika", sagt Holub, „hat so viele und wahre Kunstfertigkeit in der Bearbeitung des Gesteins entwickelt als der Buschmann. Seine Langeweile hat er sich mit Steinausmeißelungen vertrieben, die mit Steinwerkzeugen ausgeführt wurden, und mit diesen seine ureinfachsten Wohnsitze verherrlicht, seinen Kunstsinn bewiesen und sich Denkmäler gesetzt, die alles überdauern werden, was die übrigen hier lebenden Stämme geleistet haben." Auf Schritt und Tritt begegnet man an einigen Stätten, die jetzt oder früher von Buschmännern bewohnt gewesen sind, ihren Darstellungen: an den Felsblöcken, die am Wege liegen, an Höhleneingängen oder an steilen Felswänden; und diese Stätten reichen von der Nähe des Kaps der Guten Hoffnung durch die ganze Kapkolonie hindurch bis weit über den Oranjefluß hinüber. Wie in Australien sind diese Darstellungen entweder in roter und gelbbrauner Ockerfarbe, denen Schwarz und Weiß, seltener Blau sich gesellen, auf den hellen Felsengrund aufgemalt oder aus dem dunkel angelaufenen Felsen mittels eines härteren Steines innerhalb ihrer Umrisse vertieft herausgekratzt, so daß sie Flachreliefs gleichen. Am häufigsten sind Einzeldarstellungen von afrikanischen Tieren, wie Straußen, Elefanten, Giraffen, Rhinozerossen, Affen und verschiedenen Antilopenarten, denen sich auch zahme Rinder und in neuerer Zeit Pferde und Hunde gesellen. Auch Menschen sind abgebildet und Buschmänner, Kaffern und Weiße in ihrer verschiedenen Gestaltung gut charakterisiert. Wie in der vorgeschichtlichen Kunst Europas kommen auch Menschengestalten mit Tierköpfen vor, die sie vielleicht nur als Jagdlist tragen. Konzentrische Kreise gelten auch hier als religiöse Sinnbilder. Zu Tausenden und aber Tausenden finden sich die Tierdarstellungen beieinander. Dasselbe Tier wird manchmal, wie zur Übung, von derselben Hand reihenweise unzählige Male wiederholt; und manchmal fügen sich Tiere und Menschen zu Darstellungen von Jagden, Kämpfen, Kriegs- und Beutezügen zusammen. Am bekanntesten ist durch Andrees Veröffentlichung die Darstellung geworden, die der französische Missionar H. Dieterlen in einer Höhle kopiert hat, die zwei Kilometer von der Missionsstation Hermon entfernt liegt (Abb. 8): Buschmänner haben Kaffern ihre Rinderherden geraubt; die Herde wird nach links davongetrieben; die Kaffern stürmen, mit Schilden und Speeren bewaffnet, hinter den Räubern her, die sich umwenden, um ihre langen Feinde mit einem Hagel von Pfeilen zu überschütten. Wie deutlich ist der Gegensatz der langen, dunklen Kaffern zu den kleinen, hellen Buschmännern ausgedrückt! Wie gut sind die laufenden Rinder charakterisiert! Wie trefflich und lebendig wird der ganze Vorgang veranschaulicht! Aber von Licht und Schattengebung und von perspektivischem Zusammenschluß ist hier so wenig die Rede wie auf den Darstellungen der Australier. Luschan hat über die Buschmannmalereien in den Höhlen der Drakensberge berichtet. Aquarelle und Photographien nach diesen Malereien, die in Erdfarben mit fettigem Bindemittel auf den gelben Sandsteingrund gesetzt

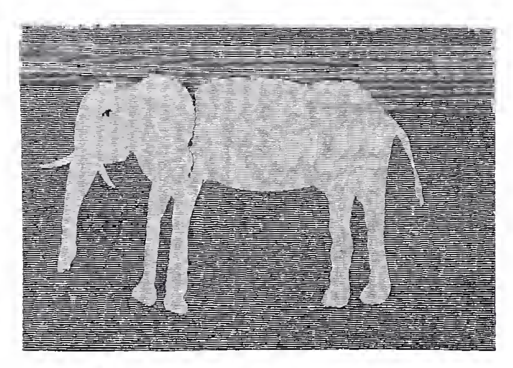


Abb. 9. Elefant einer Buschmannzeichnung. Nach Fritsch.

worden, befinden sich im Berliner Museum für Völkerkunde. In einigen Höhlen liegen verschiedene Schichten von Malereien übereinander; die ältesten von ihnen müssen Jahrhunderte alt sein. Dargestellt sind auch hier vor allem Jagden, und die Farben sind auch hier willkürlich gewählt. Naturalistisch, wie in den vorgeschichtlichen Höhlen Frankreichs und Spaniens, sind die Tierformen; schematisch, wie im griechischen Dipylonstil, sind die Menschengestalten wiedergegeben. Das Alter läßt sich, wie Moszeik gezeigt hat, am leichtesten bestimmen, wo Europäer in der Tracht des 17. oder 18. Jahrhunderts mit dargestellt sind. Wenn es auch hier und da nicht an leichten perspektivischen Anklängen fehlt, ist die völlige Raum- und Hintergrundslosigkeit doch die Regel. Auch allen übrigen abgebildeten oder nach Europa gelangten Darstellungen dieser Art gegenüber müssen wir annehmen, daß die Berichte Hutchinsons und Büttners über perspektivische Buschmännerzeichnungen auf Mißverständnis beruhen. Die Einzeltiere sind, silhouettenhaft hingestrichen, streng in der Seitenansicht dargestellt (Abb. 9). Schon die Stücke, die durch Holub ins Wiener Hofmuseum und in die Karlsruher Sammlung gekommen sind, genügen, um uns hiervon zu überzeugen. Kopien nach Buschmannzeichnungen hat Helen Tongue in Oxford veröffentlicht. Auch Stows Werk enthält neue Abbildungen, z. B. aus einer Höhle am Thorn River. Neue Funde erregen immer neue Bewunderung der Geschicklichkeit dieser eigentlichen Wilden Südafrikas.

2. Die Kunst der niederen Naturvölker der nördlichen Halbkugel.

Versetzen wir uns vom Süden der bewohnten Erde nach ihren in kältere Grade hinaufreichenden Nordgrenzen, so stehen wir auch hier wieder einer ähnlichen, wenn auch örtlich und volklich unterschiedenen Kunstübung als Ausfluß einer gleichen Kulturstufe gegenüber. Im Norden Amerikas reicht das Gebiet der Eskimositten und der Eskimokunst von Grönland bis zur Beringstraße. Die Eskimos von Alaska im äußersten Nordwesten sind die kunstsinnigsten von allen. Im Nordosten Asiens schließt sich dem Bereich der Eskimos das Gebiet der Tschuktschen an, die, wenn sie auch halbwilde Renntierherden halten, ihrer eigenartigen Kunstfertigkeit wegen doch nicht von den Eskimos getrennt werden können. Nordenskiöld, der sie am genauesten untersucht hat, stellt sie sogar eine Kulturstufe tiefer als diese. Zusammenfassend hat Byhan die Kultur aller dieser Polarvölker behandelt. Die Aléuten bilden den Übergang von den nordwestamerikanischen Eskimos, die jenseit des Meeres nur eine kleine Kolonie haben, zu den asiatischen Polarvölkern. Neben den Tschuktschen kommen in Sibirien namentlich die Korjäken, Kamtschadalen (Itälmen) und Giljaken im Osten, die Ostjaken zwischen Ob und Jenissei, die Jakuten an der Lenamündung und die Samojeden im Übergang zum europäischen Norden in Betracht, den die Lappen bewohnen.

Allen diesen arktischen Völkern ist in neuerer Zeit Eisen und Kupfer zugeführt worden. Sie selbst aber verarbeiten nach wie vor nur Felle, Steine, Knochen, Renntiergeweihe und Walroßzähne; Hans Hildebrand sagt gerade über sie mit Recht: „Ein Volk, das die Kunst, die Metalle zu bearbeiten, noch nicht versteht, nimmt immer noch den Standpunkt des Steinalters ein, auch wenn es sich im Besitze des einen oder des anderen Metallgegenstandes befindet.“

In bezug auf Kleidung und Wohnung hat das harte Klima, in dem diese Völker leben, sie natürlich über die Australier und Buschmänner hinausgeführt. Zwar besteht auch ihre Kleidung nur aus Fellen; aber diese Felle sind doch kunstvoll zu Röcken, Jacken und Hosen verarbeitet. Freilich sind auch ihre Sommerwohnungen in der Regel nur Fellzelte über einem Gerüste von Treibholz oder Walfischrippen; aber für den langen Winter errichten die meisten

Eskimos sich gekuppelte Schneehütten, die aus einem in der Regel runden oder ovalen Hauptgemach und einigen Vorgemächern bestehen, ja, die Zentraleskimos im Nordosten Amerikas erweitern, wie Boas berichtet, hier und da ihre runden Einzelhütten aus Schnee zu umfangreicheren, mehrfach gegliederten und daher auch mehrfach gekuppelten Vereinshäusern, in denen gemeinsam gesungen und gespielt wird. Doch gibt es bei den Itälmen, Korjäken und anderen Stämmen auch viereckige Wohngruben mit ansteigendem Holzdach, durch das man von oben hineinsteigt. Bei den Tschuktschen sind die runden Wintergruben mit Walfischknochen gedeckt; bei den Samojeden und anderen besteht das Dach aus Birkenrinde oder Renntierfellen.

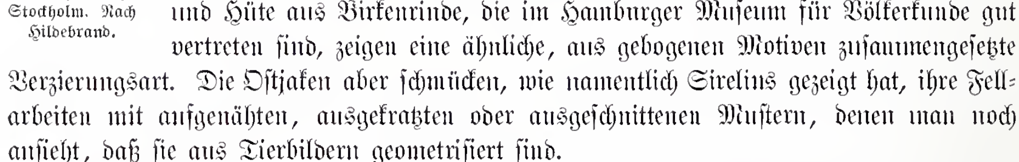


Abb. 10. Tschuktschenfiguren (Mutter und Kind), in der Vega-Sammlung des Museums zu Stockholm. Nach Hildebrand.

Ihrem Schmucktrieb am eigenen Körper zu genügen, haben die Polarvölker bei ihrer notgedrungenen Vermummung nicht viel Gelegenheit; doch ist das Tätowieren einzelner Körperteile mit einfachen, rhythmisch und symmetrisch durchgebildeten Punkt- und Linienmustern immerhin üblich. „Auf einigen aleütischen Inseln", berichtet Byhan, „hatten Männer wie Weiber eingeritzte Zeichnungen von Tieren und Blumen auf Gesicht, Armen und Händen." Bei den Tschuktschen schmücken sich vorzugsweise die Frauen auf diese Art mit Kreisen und Halbkreisen, die manchmal auch mit roter und schwarzer Farbe aufgetragen werden. Einen eigenartigen Schmuck verleihen namentlich die asiatischen Polarvölker aber auch ihren Fellkleidern. Die Korjäken verzieren ihre Besatzbänder mit aufgenähten Fellstückchen, die zu Zickzacklinien, Schachbrettmustern, konzentrischen Kreisen und Fischgrätenmustern vereinigt werden. Die Giljaken schmücken ihre Lachshautgewänder in ähnlicher Technik mit seltsam verzweigten und gebogenen, aus Vogelbildern hervorgegangenen Spiralbandmustern, die offenbar nicht mehr steinzeitlichen Ursprungs sind. Auch die giljakischen Gefäße und Hüte aus Birkenrinde, die im Hamburger Museum für Völkerkunde gut vertreten sind, zeigen eine ähnliche, aus gebogenen Motiven zusammengesetzte Verzierungsart. Die Ostjaken aber schmücken, wie namentlich Sirelius gezeigt hat, ihre Fellarbeiten mit aufgenähten, ausgekratzten oder ausgeschnittenen Mustern, denen man noch ansieht, daß sie aus Tierbildern geometrisiert sind.

Auf die asiatischen Polarvölker, die die Kultur der älteren Steinzeit überhaupt selten in solcher Reinheit bewahren wie die Eskimos, sind auch die roh geschnitzten „Ahnenfiguren" beschränkt, die nicht immer leicht von „Götzenbildern" zu unterscheiden sind. Am unteren Ob gibt es ganze „Götzenhaine" dieser Art. Flach, eckig, mit rautenförmig geometrischen Köpfen und eingesetzten Gelenken erscheinen die figürlichen Holzschnitzereien der Giljaken; mit flachen Gesichtern und rohen Stockbeinen treten uns die mit Fellen bekleideten Idole der Samojeden entgegen. Diesseits wie jenseits des Beringmeeres aber

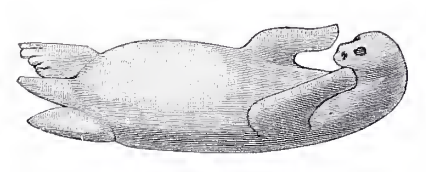


Abb. 11. Auf dem Rücken liegende Robbe. Kleinplastik von den Aleüten, in der Vega-Sammlung des Museums zu Stockholm. Nach Hildebrand.

blüht eine natürlich stilisierte Kleinplastik, die die aus Knochen, vorsintflutlichem Mammutelfenbein, Renntierhorn oder Walroßzahn hergestellten Geräte, wie in der alten Steinzeit Europas, mit Schnitzereien jeder Art schmückt oder selbständige kleine Bildwerke schafft, die teils als Idole, teils als freie Kunstschöpfungen, teils als mystisch-religiöse Schutzgehänge (Amulette), teils als Spielzeuge für große und kleine Kinder oder gar als Fischköder zu verstehen

sind. Auf der asiatischen Seite zeichnen sich die Tschuktschen und die Jakuten, auf den Inseln die Aleuten durch ihre bildnerische Begabung aus. Wie steinzeitlich formenlos und doch wie anschaulich in den Gesamtverhältnissen die Mutter mit dem Kinde auf dem Rücken, die Hildebrand den Tschuktschen zuschrieb, jetzt in der Vega-Sammlung zu Stockholm (Abb. 10)! Wie natürlich die auf dem Rücken liegende Robbe der Aleuten in derselben Sammlung (Abb. 11)! Die lebensvolle Schnitzerei eines Mannes im Renntierschlitten im Hamburger Museum stammt von den Jakuten. Eine ganze Reihe kleiner figürlicher Schnitzereien der Eskimos, denen doch der Preis auf diesem Gebiete gebührt, gehört dem Bremer Museum. Gerade in dieser Kleinkunst erscheinen die Polarvölker als die nächsten Erben der paläolithischen Renntierkünstler der Höhlenbewohner Frankreichs, als deren unmittelbare Nachkommen sie von einigen Forschern angesehen werden. Ihre menschlichen Gestalten sind offenbar um nichts besser als die kleinen Figuren Südfrankreichs (Bd. 1, S. 11 und 12); doch sind sie besser erhalten und zeigen daher deutlicher als jene die strenge „Frontalität“ im Sinne Julius Langes (vgl. Bd. 1, S. 12), von der es auch in der Kunst der Naturvölker nur wenige Ausnahmen gibt. Die tierischen Gebilde dieser Art pflegen in den Gesamtumrissen richtig gesehen und wiedergegeben zu sein; an warmem Eigenleben und künstlerischer Durchbildung aber stehen sie hinter den besten urzeitlichen Leistungen derselben Gattung zurück (Bd. 1, S. 13). Fast alle Tiere des Nordens sind vertreten: hauptsächlich die großen Säugetiere des Meeres, Walfische, Walrosse, Robben und Seehunde. Eisbären, Füchse, Wasservögel kommen hinzu; gerade die Renntiere aber, die in der Plastik der alteuropäischen Renntierjäger und allerdings auch in den Ritzzeichnungen der Eskimos so häufig erscheinen, sind in der rundplastischen Bildkunst der Polarvölker von großer

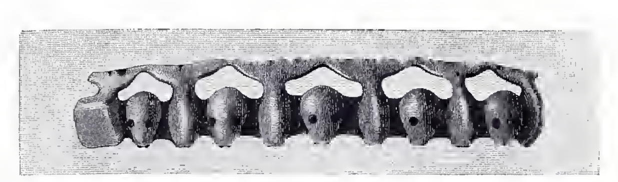


Abb. 12. Eskimodiadem mit plastischen Seehundsköpfen, in der Vega-Sammlung des Museums zu Stockholm. Nach Hildebrand.



Abb. 13. Bohrerbügel der Eskimos mit gezeichneten Tierhäuten, im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach Bastian. (Zu S. 16.)

Seltenheit. Daß jene anderen Tiere, auch wo sie nur als Ziermotive erscheinen, in der Regel rundplastisch gebildet wurden, zeigt z. B. das Eskimodiadem mit plastischen Seehundsköpfen aus der Vega-Sammlung des Stockholmer Museums (Abb. 12).

Neben den geschnitzten Bildwerken spielen die den Geräten eingeritzten Zeichnungen, wie sie bei den Urvölkern Europas (Bd. 1, S. 14) in hoher Blüte standen, nur in der Kunst der Alaska-Eskimos eine Hauptrolle. Die figürlichen und ornamentalen Verzierungen dieser Art aber bilden in manchen Beziehungen den wichtigsten Zweig der ganzen Hyperboreerkunst. Die Pfeilstrecker, die Bohrerbügel, die Kisten- und Eimergriffe, die Tabakspfeifen, die Nadelbüchsen usw. der Eskimos Nordwestamerikas — den Eskimos von Grönland fehlt diese Kunstübung — pflegen über und über mit eingeritzten, schwarz, seltener rot ausgefüllten Verzierungen, an den Enden auch mit ausgeschnitzten Tierköpfen oder anderem Schmucke versehen zu sein. Geometrische

Linienführungen sind verhältnismäßig selten und gehen, soweit sie technischen Ursprungs sind, wie schon Große bemerkt hat, nicht über die einfachsten Motive des Bandes, der Naht, des Saumes hinaus, während man in den häufig dargestellten Kreisen, auch konzentrischen Kreisen, teils Perlen an der Schnur, teils Mond- oder Sonnensinnbilder zu erkennen meint. Selbst durch Tangenten verbundene konzentrische Kreise, die den Eindruck von Spiralen machen, kommen vor. Das Schachbrettmuster zeigt z. B. ein knöcherner Fellschaber des Nationalmuseums zu Washington. Der weitaus größte Teil der Ornamentik der Eskimos ist aber wieder der Natur und dem Leben, besonders der nordischen Tierwelt, entlehnt. Von einfachen ornamentalen Reihen ausgespannter Tierhäute (Abb. 13), weidender Renntiere, aus dem Wasser tauchender Walrosse, hintereinander her schwimmender Fische und rhythmischen Reihen verschiedener solcher Tiere, denen sich auch wohl einmal eine abwechselnd aus Sommerzelten und Menschen bestehende



Abb. 14. Walfischjagd. Eskimozeichnung im Nationalmuseum zu Washington. Nach H. Schurtz.

Zierreihung anschließt, geht diese Ornamentik zu bilderschriftartigen Darstellungen und namentlich zu bildlichen Erzählungen aus dem Leben der nordwestlichen Eskimos über. Jagd- und Fischzüge sind dargestellt, Wanderungen und häusliche Verrichtungen, Festlichkeiten und Streitigkeiten. Bewundernswert ist die Deutlichkeit und Lebendigkeit, womit diese Naturkinder, die den menschlichen Kopf nur durch eine schwarze Scheibe darstellen, zu erzählen wissen (Abb. 14 und 15). Vielfach stehen diese bildlichen Erzählungen aus dem Leben, die als geschichtliche Überlieferungen angesehen sein wollen, auch an der Spitze der Entwickelung und verwandeln sich, wie Walter James Hoffman gezeigt hat, durch reihenweise Wiederholung und äußerliche Umbildung erst allmählich in Zierstreifen; ja, der ursprüngliche Entwickelungsgang wird überhaupt auf diesem Wege erfolgt sein. Die Sprache der menschlichen Gebärden wird, graphisch dargestellt, sofort zur Bilderschrift; und die Begebenheiten werden, schematisch aufgefaßt, sofort zur Verzierung. In Amerika sind das Nationalmuseum zu Washington und das Handelsmuseum zu San Francisco, in Deutschland das Berliner Museum für Völkerkunde und das Münchener Ethnographische Museum, aber auch die Sammlungen zu Hamburg und zu Bremen reich an arktischen Schnitz- und Ritzarbeiten dieser Art.





Abb. 15. Aufgeschreckte Renntiere. Eskimozeichnungen im Nationalmuseum zu Washington. Nach W. J. Hoffman.

Mit der Frage der Entwickelung dieser ganzen Eskimokunst hat sich namentlich Hoffman beschäftigt. Er macht den Versuch, in einzelnen Ornamenten den Einfluß der Haida-Indianer, in anderen den der russischen Tschuktschen, in noch anderen gar den der Papuas der Torresstraße nachzuweisen; und es wird wahrscheinlich gemacht, daß auch hier die geradlinigen Ornamente eine ältere, die konzentrischen Kreise eine jüngere Entwickelungsstufe bezeichnen. Daß aber diese konzentrischen Kreise nicht etwa denen der Papuas entlehnt, sondern hier wie dort und in anderen Ländern heimisch sind, gibt zum Glück auch Hoffman zu. Überall zeigt sich, daß die Menschheit nach ihrer Zerstreuung über den ganzen Erdball auf den gleichen Entwickelungsstufen die in ihr schlummernden, durch Natureindrücke und technische Hebungen geweckten Verzierungskräfte unter ähnlichen Eindrücken in gleicher oder ähnlicher Weise zur Entfaltung brachte.

II. Die Kunst der Naturvölker auf der Stufe der jüngeren Steinzeit.

1. Die Kunst der Naturvölker des Stillen Ozeans.

Die Bewohner der Inseln des Stillen Ozeans und der Wälder und Steppen Amerikas erschienen bedeutenden Lehrern der Völkerkunde vom Ende des 19. Jahrhunderts durch Rassenverwandtschaft, Glaubensähnlichkeit und Gleichheit des aufs Mutterrecht gegründeten Familienwesens als ein einziger Völkerkreis, den Ratzel den pazifisch-amerikanischen Völkerkreis nannte; und wenn diese in unseren Tagen von Gräbner in etwas anderer Art wieder aufgenommene Anschauung, die in Amerika nicht den fernen Westen, sondern den fernsten Osten der bewohnten Erde sieht, heute von der Mehrzahl der Ethnographen auch aufgegeben zu sein scheint, so werden wir, da alle diese Gebiete von Naturvölkern auf der Stufe der jüngeren Steinzeit bewohnt werden, doch gut tun, sie unserer kunstgeschichtlichen Betrachtung nach wie vor zugrunde zu legen. Schließen wir von diesem Kreise zunächst noch die bronzekundigen Kulturvölker Altamerikas und die eisenkundigen, vielfach von höherer asiatischer Kultur berührten Malaien Indonesiens aus, die freilich ihrerseits als die Stammeltern weiter Bevölkerungskreise Ozeaniens gelten, so stehen wir einer Gruppe von Naturvölkern gegenüber, die in der Tat durch gleiche oder ähnliche wirtschaftliche und kunstgewerbliche Verhältnisse zu einer Einheit zusammengefaßt werden.

Die Westgrenze des pazifisch-amerikanischen Völkergebietes fällt mit der Ostgrenze der großen malaiischen Inselwelt zusammen. Der 130. Längengrad östlich von Greenwich bildet die Scheidelinie. Östlich von ihr erstreckt sich im Süden des Äquators von Neuguinea bis zu den Fidschi-Inseln das melanesische (schwarzinselige), im Norden des Äquators von den Palau-Inseln bis über die Gilbertinseln hinaus das mikronesische (kleininselige) Gebiet in den Stillen Ozean hinein, während das dritte, das polynesische (vielinselige) Gebiet das mächtige Mitteldreieck der Südsee einnimmt, dessen drei Eckpunkte von Neuseeland im Südwesten, den Sandwichinseln im Norden, der Osterinsel im Südosten gebildet werden. Wie die ozeanische Inselwelt aber können wir auch das amerikanische Festland, soweit es diesem Abschnitt angehört, für unsere Zwecke in drei Hauptgebiete zerlegen, deren erstes von den nordwestlichen Indianerstämmen im Westen des Felsengebirges, deren zweites von den übrigen nordamerikanischen Wald- und Steppenindianern bewohnt wird, während das dritte die Indianer Südamerikas, besonders Brasiliens, umfaßt.

Alle diese Völker stehen, wie gesagt, auf dem gemeinsamen wirtschaftlichen Boden der jüngeren Steinzeit. Ihre Waffen und Geräte sind von Stein, Knochen, Holz oder Muscheln. Ackerbau und Viehzucht werden nur in bescheidenen, örtlich bedingten Grenzen geübt. Die Kunst, Matten und Körbe zu flechten, ist allen Stämmen dieses Völkerkreises, die Weberei, an deren Stelle vielfach die Tapabereitung, die Herstellung von Rindenzeugen durch Klopfen aufgeweichten Bastes, tritt, ist nur einigen mikronesischen und den meisten amerikanischen Stämmen, die Töpferei ist den meisten Melanesiern, den Amerikanern mit Ausnahme der Nordwestindianer und einigen, doch wenigen Polynesiern bekannt.

Die Baukunst dieses zu seinem großen Teil unter scheitelrechten Sonnenstrahlen inmitten tropischer Pflanzenpracht hinträumenden Völkerkreises hat aus vorgeschichtlicher Zeit an manchen Orten mächtige Unterbauten, Terrassen, Stufenpyramiden in Erdwerk, zyklopischer Mauerschichtung oder gar wohlgefügtem Quaderbau aufzuweisen, steht aber in geschichtlicher Zeit, d. h. hier seit der Ankunft der Europäer, im wesentlichen auf der Stufe der Pfahlbaukunst, wenn diese im eigentlichen Sinne auch nur in einem Teile Melanesiens, besonders auf Neuguinea, und in einem Teile Südamerikas, besonders in Guayana, geübt wird.

Die Tier- und Menschenbildnerei erreicht hier selten die schlichte Natürlichkeit, die die Jägervölker ihr zu geben verstanden. Der Mangel richtiger Auffassung und Wiedergabe wird aber in der Regel hinter eine phantastisch-konventionelle Stilisierung versteckt, deren Folgerichtigkeit eine zielbewußte Betätigung des Kunstsinnes dieser Völker verrät. An zusammenhängenden Schilderungen bestimmter Vorgänge fehlt es auch keineswegs überall. Aber die Absicht, sich mitzuteilen, überwiegt dann meist den Trieb, sich künstlerisch auszusprechen, in solchem Maße, daß die Darstellungen dieser Art sich der Bilderschrift nähern, ja, sich an einigen Orten zur wirklichen Bilderschrift, wenn auch erst zu deren unterster Stufe, der Piktographie, erheben, die nur den Sinn und Zusammenhang des Ganzen gibt, die Wahl der einzelnen Wörter aber dem Leser überläßt.

Die ganze vielfach zügellose künstlerische Phantasie dieser Völker spricht sich am deutlichsten in ihrer Zierkunst aus. Mit der Verzierung des eigenen Körpers durch Bemalung, Narbenzeichnung oder Tätowierung fangen auch sie an. Neben ihrem Schmuck aus Tierzähnen, Muscheln, Federn, Muschelperlen oder eingeführten Glasperlen tritt das Maskenwesen bei ihrer Ausstattung besonders hervor. Kriegs- und Fest-, Zauber- und Tanzmasken gehören zu den selbständigsten Erzeugnissen ihres Kunstfleißes. In der Verzierung ihres Hausrats, ihrer Boote, ihrer Werkzeuge fehlen Pflanzenmotive nicht völlig, spielen aber Tier- und Menschengestalten in den mannigfaltigsten und üppigsten Zusammensetzungen und Verschlingungen oder auch in der seltsamsten linearen Geometrisierung eine Hauptrolle; ja, gerade in bezug auf Zierweisen dieser Art ist es neueren Forschern vielfach gelungen, den Nachweis zu führen, daß anscheinend rein geometrische Muster manchmal nichts weiter sind als stilisierte Motive ursprünglicher Tier- oder Menschendarstellungen, deren sinnbildliche oder religiöse Bedeutung sich hier und da noch erkennen läßt.

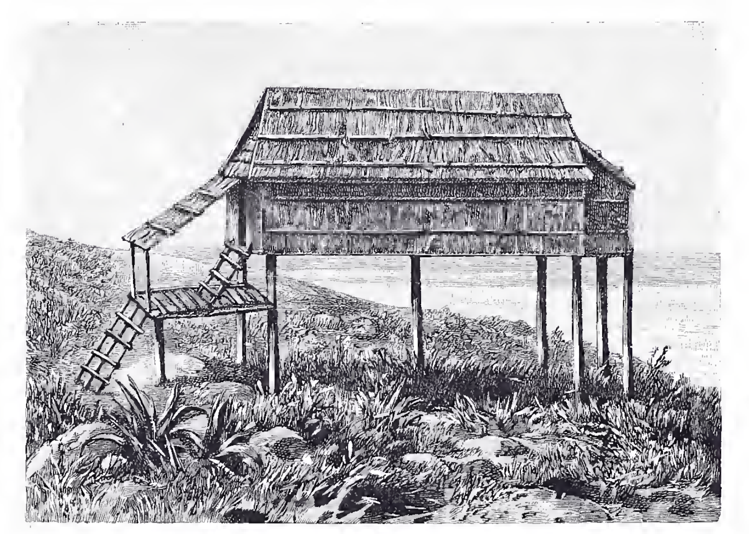


Abb. 16. Pfahlbau von Annapata. Nach Finsch.

Gemeinsame religiöse Vorstellungen spielen vielfach in die Kunst der Inselbewohner des Stillen Ozeans hinein. Der polytheistische Sagenkreis, der sich auf animistischer Grundlage entwickelt hat, bezieht sich hauptsächlich auf die Schöpfungsgeschichte, belebt dann aber die ganze Welt und ihre Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart mit ungezählten Göttern und Geistern. Die Geister von Steinen, Pflanzen und Tieren können so gut göttlicher Verehrung teilhaftig werden wie die Geister verstorbener Menschen. Die Schutzgeister der Stämme und der Einzelnen erscheinen nicht selten in der Gestalt von Schlangen, Eidechsen, Krokodilen oder Haifischen. Ahnen- und Tierverehrung verquicken sich daher in wunderlicher Weise.

Die aus Holz oder Stein geschnittenen menschlichen Gestalten, die in dem ganzen Gebiete verbreitet sind, sind in der Regel nicht als Götzen, sondern als Ahnenbilder aufzufassen. Gelten sie auch als die Gefäße, in die göttergleiche Geister gefahren, die Seelen der Verstorbenen oder Teile dieser Seelen eingefangen sind, so beten die meisten Ozeanier sie doch nicht an. Vom Fetischdienst des Negers sind sie, wie schon bei Waitz-Gerland hervorgehoben worden, weit entfernt.

Die verschiedenen Kulturkreise und Kulturschichten dieser weitgedehnten Inselwelt hat Gräbner untersucht. Die ältesten dieser Schichten, die in Australien noch offen zutage lagen, sind auf den meisten melanesischen, mikronesischen und polynesischen Inseln zunächst durch die „Totemkultur", die „Bogenkultur" und die „Pfahlbaukultur" verdrängt worden; und über diese hat sich jener schon durch fremde Zuflüsse geschwellte „malaio-polynesische" Kulturstrom ergossen, der weiten Strecken dieses Inselgebietes ihr heutiges Ansehen verleiht.

M e l a n e s i e n, das Reich der „schwarzen Inseln", hat seinen Namen von seiner dunklen, kraushaarigen, negerähnlichen Bevölkerung (Papuas, Negritos), die eine anthropologische Ausnahmestellung unter den übrigen, straff- oder lockenhaarigen, gelb- oder rötlichbraunen Stämmen dieses Völkerkreises einnimmt. Weitaus die umfangreichste Insel dieses Gebietes ist Neuguinea, dessen Kunst den Anstoß zu den wichtigsten Erörterungen in bezug auf die Entwickelungslehre der Ornamentik gegeben hat; gerade in künstlerischer Beziehung aber finden wir vielleicht die eigenartigsten Leistungen auf dem Bismarck-Archipel.

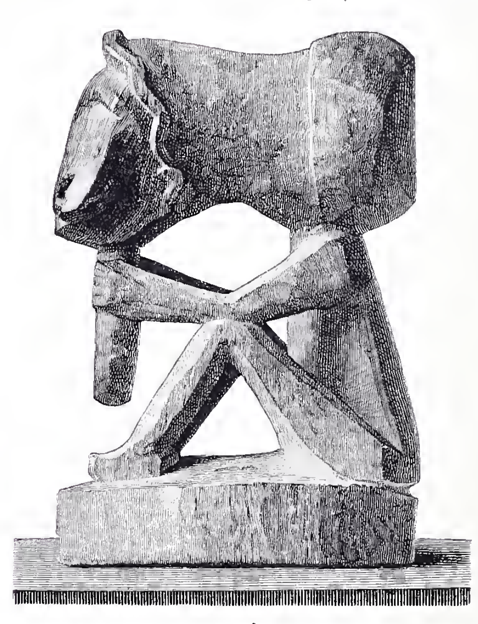
Da die Tempel der Melanesier sich nicht von ihren Gemeinde- oder Versammlungshäusern sondern lassen, diese aber nur Einzelhäuser in vergrößertem Maßstabe sind, so spiegelt der Wohnbau dieser Völker ihre ganze B a u k u n s t wider. Hohe, frei durchs Haus gehende Mittelpfosten als Träger des ausgesprochenen Dachfirstes und niedrigere Eckpfosten als Träger der tief herabreichenden schrägen Seiten des manchmal kahnförmigen Satteldaches bilden das Holz- oder Bambusgerüst des in der Regel viereckigen Hauses. Die leichten Wände zwischen diesem Gerüst pflegen aus Flechtwerk oder Matten zu bestehen. Das Dach wird mit Palmblättern oder Matten gedeckt. Das Bemerkenswerteste ist, daß die mit steinernen Äxten behauenen hölzernen Pfähle oder Balken nur durch Binden und Stricke von Rotang, Bast oder Lianen miteinander verbunden und befestigt werden. Äußerst ursprünglich wirken diese Häuser, wo sie nur aus Dächern bestehen, die bis zum Boden reichen, wie im Südosten Neuguineas an der Astrolabebucht und auf den Salomoninseln; noch ursprünglicher freilich erscheinen die „Baumhäuser", die auf Leitern erklettert werden, um nur als Schlafstätten zu dienen. Stattlich aber schauen sie drein, wo sie durch Erd- und Dachgeschoß zweistöckig werden und sich dann oft auf Pfählen erheben. Eigentliche Pfahlbauten dieser Art sind, wie schon bemerkt, besonders auf Neuguinea verbreitet. Im Norden stehen an der Geelvinkbai wie an der Humboldtbai ganze Dörfer im Wasser. Den Pfahldörfern des Südostens der Insel hat Finsch eine besondere Abhandlung gewidmet. Die Seitenansicht eines Pfahlbaues von Annapata mit walmartig eingezogenen Giebeln stellt unsere Abbildung 16 dar. Übrigens lassen sich gerade in der Baukunst Neuguineas hier und da malaiische Einflüsse nachweisen. Als eine Art heiliger Kapellen sind immerhin die unverletzlichen „Tabu-Häuser" anzusehen, wie das zu Tambo im Kaiser-Wilhelms-Land, das, wie Weule sagt, „zu dem Besten und Höchsten gehört, was die Naturvölker auf dem Gebiete der Kunst zu leisten vermocht haben".

Für die B i l d n e r e i ist den Melanesiern eine gewisse Begabung nicht abzusprechen, und die Art, wie sie alle ihre Gebrauchsgegenstände an Griffen und Enden mit plastischem Bildwerk

verzieren, spricht für einen ausgebildeten kunstgewerblichen Sinn. Als eine Vorstufe der Ahnenbildnerei ist gerade hier die Ausschmückung und Ausstattung wirklicher Schädel anzusehen, die mit ziegelrotem Laterit übermodelliert, mit Nasen, Ohren und Muschelaugen versehen und tätowiert zu werden pflegen. Die bestmodellierten Schädel dieser Art, über die Schlaginhaufen berichtet hat, sind im Gebiete des Kaiserin-Augusta-Flusses gefunden worden. Auch die Tanzmasken und andere Masken, die meist von lang-ovalem Gesamtumriß und mit tiefliegenden Augen und langen, spitzen, manchmal Vogelschnäbeln gleichenden, manchmal auch rüsselartig verlängerten oder aufgerollten Nasen versehen sind, bilden hier, wie überall, eine Vorstufe der eigentlichen Bildnerei. Für die melanesische Steinbildnerei kommen besonders die aus Kreide geschnitzten männlichen und weiblichen Ahnenfiguren Neumecklenburgs (New Irelands)



a



b

Abb. 17. Ahnenbild von der Geelvinkbai (a von vorn, b im Profil), im Ethnographischen Museum zu Dresden. Nach Uhle.

in Betracht, die man schon in den ethnographischen Museen von Berlin, München, Leipzig, Hamburg und Dresden zur Genüge kennen lernt. Die Eingeborenen bezeichnen sie als Kulap. Daß auch diese Bildnerei eine Entwickelungsgeschichte gehabt, hat Antze wahrscheinlich gemacht, indem er auf die Bruchstücke älterer, unförmlicherer Gestalten hingewiesen, die 1908 in einer Höhle des Dorfes Loloba an der Ostküste Neumecklenburgs gefunden wurden und jetzt im Museum für Völkerkunde zu Leipzig aufbewahrt werden. Die Arme sind hier noch nicht von dem zylindrisch wiedergegebenen Rumpfe losgelöst, die Ohren in der Regel überhaupt nicht dargestellt. Die jüngeren Figuren bleiben trotz ihrer lebendigeren Gliederung unförmlich genug. Ihre Bemalung scheint die Körperbemalung der Lebenden widerzuspiegeln. Einzig ist die Kreidefigur dieser Art im städtischen Museum zu Braunschweig, die eine Frau mit ihrem Kinde auf dem Rücken darstellt. In ihrer kreidigen Weiße mit geringen gelben und roten, hier und da auch blauen Bemalungen sehen diese Bildwerke beim ersten Anblick wie Gipsfiguren aus. Die Körperverhältnisse sind unverstanden, die Beine zu kurz, die kugel- oder gar würfelförmigen Köpfe zu groß. Manchmal liegen Stirn und Nase, wie bei

vorgeschichtlichen Werken, in einer vorspringenden Fläche, hinter der das übrige Gesicht zurücktritt. Die Augen sind kreisrund, das wollige Haar ist durch ein Netzwerk vorspringender Quadrate wiedergegeben. Die Arme sind entweder symmetrisch erhoben oder an die Brust gelegt. Die strenge Gleichseitigkeit hat noch nicht einmal der „Frontalität" im Sinne Langes (vgl. Bd. 1, S. 12), die wenigstens den Gliedern eine freiere Bewegung gestattet, Platz gemacht.

Besser und gleichmäßiger durchgearbeitet sind die melanesischen Holzbildwerke, die, abgesehen von einigen schwarz gefärbten vorspringenden Teilen, im holländischen Neuguinea unbemalt, im übrigen Melanesien aber farbig angestrichen zu sein pflegen. Zu den merkwürdigsten gehören die Ahnenbilder (Korware) der Geelvinkbai im Nordwesten Neuguineas; die Korware des Dresdener Museums hat Uhle veröffentlicht, Nuoffer näher untersucht und mit denen anderer Museen lehrreich zusammengestellt. Steinerne Korware sind äußerst selten, finden sich aber z. B. in den Museen zu Rotterdam und zu Leiden. Wir halten uns hier an die zahlreichen hölzernen Bildwerke dieser Art. Merkwürdig ist, daß sie entweder, wie ein solcher „Ahne" des British Museum, hinter eigentümlich durchbrochenen Balustraden sitzen oder, wie der Ahne des Dresdener Museums (Abb. 17), einen ähnlich durchbrochenen Gegenstand, in dem Schurtz nur den Rest einer Stütze erkennen will, mit beiden Händen vor sich halten und scheinbar zum Munde führen. Merkwürdig ist auch, daß der „Künstler", wie unsere abgebildete Seitenansicht zeigt, als kenne und mißverstehe er Hildebrands Ansicht über das Problem der Form in der Kunst, seine Figur manchmal so völlig in den Raum des gegebenen Holzblocks hineinzukomponieren versucht, daß Hinterkopf und Gesicht, damit beide die Außenwand des Blocks berühren, auseinandergezerrt und durch ein nichtssagendes Kopfverlängerungsglied verbunden werden. Von den gewöhnlichen Korwaren unterscheidet Nuoffer die „Schädelkorwaren", denen der wirkliche Schädel des Verstorbenen bald sichtbar, bald eingekapselt aufgesetzt ist. Man trifft sie in den deutschen und holländischen Sammlungen, aber auch im Musée d'histoire naturelle zu Paris. Unter den gewöhnlichen Korwaren, die am allerzahlreichsten in den Museen zu Leiden und zu Batavia vertreten sind, aber unterscheidet Nuoffer den Wandamen-Typus, dessen Gestalten, mit hochgezogenen Knien am Boden sitzend, entweder nur die Fäuste ballen oder eine Schnitzerei in der Kümmerform einer „Balustrade" vor sich in den Händen halten, vom Doré-Typus, dessen Gestalten, meist spreizbeinig stehend, vor sich jenes als „Balustrade" bezeichnete Schnitzwerk halten, dessen verschlungenes Ziermuster sich aus feindlichen, vom „Ahnen" bekämpften Schlangen entwickelt. Aus Holz geschnitzte Schlangenkämpfer in den Museen zu Leiden und zu Bremen, der obere Teil eines Schildes in Leiden und die „Balustraden" der Doré-Korwaren der Amsterdamer und der Leipziger Sammlung lassen diesen Werdegang deutlich genug erkennen. Einzig in ihrer Art ist die rätselhafte Holzfigur von der Insel Nissam (Abb. 18), die Fritz Krause veröffentlicht hat. Den langen Körper und die kurzen Beine teilt sie mit manchen Bildwerken dieser Himmelsstriche. Augen, Nase und Mund sitzen, klein und



Abb. 18. Holzfigur von der Insel Nissam. Nach Fritz Krause.

nahe aneinandergerückt, in dem breiten, unten zugespitzten, mit halbkugeligem Haarwuchs bedeckten Kopfe. Der schwarzen Grundfarbe sind rote Zutaten hinzugefügt.

Zu den hübschesten Holzschnitzwerken Neuguineas gehören die Fußgestelle der Kopfbänke oder Nackenstützen, die aus stilvoll zusammengehaltenen Menschen- oder Tiergestalten bestehen. Holzschnitzereien der Geelvinkbai zeigen die besondere melanesische Ornamentik, in der sich, ganz im Sinne der mythologischen Vorstellungen Ozeaniens, Tier- und Menschengestalten zu schwer entwirrbaren, in ihrer Gesamthaltung aber nicht ohne Formengefühl abgerundeten Zieraten zusammenfügen. Bedeutsame Beispiele dieser Art sind die von Uhle herausgegebenen Schiffsschnäbel, Löffelstäbe und Amulette, unter deren Tiermotiven der geöffnete Krokodilrachen überall erkennbar ist, während die menschlichen Glieder sich an ihren Enden manchmal bandartig aufrollen. Aber auch die Signalpauken von Neuguinea pflegen mit Verzierungen dieser Art bedeckt zu sein. Hübsche „Stampfer" mit charaktervoll stilisierten Griffen in Tier- und Menschengestalten, die manchmal auch im Kampfe miteinander dargestellt sind, wird Nuoffer aus dem Dresdener Museum veröffentlichen. Eine Reihe verschiedener Schnitzwerke vom Kaiserin-Augusta-Flusse hat Schlaginhausen herausgegeben. Charakteristisch sind hier z. B. die Bootschnäbel in Gestalt von Krokodilen in Verbindung mit Fischen und mit Vögeln, die, manchmal aus ihrem Rachen hervorragend, in bald naturalistischerer, bald stärker stilisierter Weise dargestellt zu sein pflegen.

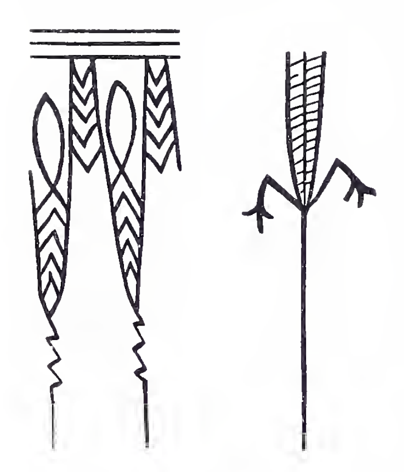


Abb. 19. Tierornamentik von Nordwest-Neuguinea. Nach Uhle.

Uhle ist auch einer der ersten gewesen, der die geometrischen Muster in Schnitz- und Ritzarbeiten Neuguineas, zunächst der Geelvinkbai, auf ihren menschlichen und tierischen Ursprung und zugleich auf ihre mythologische Bedeutung zurückgeführt hat. Beim ersten Anblick erinnert die durchbrochene Arbeit dieser Fragezeichen- und S-Bänder, dieser Tangentenkreise und Flammenformen keineswegs an Tiere und Menschen. Hat man aber erst einmal innerhalb des Gesamtmusters einige unzweifelhafte Tier- und Menschengestalten mit bandartig abgerollten Endgliedern und einige deutliche Krokodilrachen entdeckt, so überzeugt man sich bald, daß verzettelte Tierfiguren in der Tat die Grundlage dieser ganzen Ornamentik bilden können. Östlich von der Geelvinkbai machen diese Ziermuster anderen, dünneren Liniengebilden Platz, wie sie uns z. B. an Pfeilschäften des Dresdener Museums entgegentreten (Abb. 19); aber die Herkunft gerade dieser Muster aus Krokodil- oder Eidechsendarstellungen ist unverkennbar. Uhle faßt daher beide Arten unter dem Namen der „Tierornamentik von Nordwest-Neuguinea" zusammen.

Andere Forscher haben die Untersuchungen Uhles weitergeführt. Für das britische Neuguinea hat Alfred C. Haddon, auf die Gegenstände der Londoner Sammlungen gestützt, fünf scharf voneinander gesonderte künstlerische Bezirke abgegrenzt und aus der allmählichen Entwickelung der Menschen- und Tiergestalten dieser Kunst zu geometrisierenden Formen die weitestgehenden Folgerungen für die Geschichte der Verzierungskunst überhaupt gezogen. Für das Kaiser-Wilhelms-Land auf Neuguinea ist K. Th. Preuß im Anschluß an das reiche Material des Berliner Museums für Völkerkunde denselben Weg gegangen. Es ist lehrreich zu sehen, wie auch hier jeder Bezirk seine Kunst für sich hat, die ihren eigenen Entwickelungsgesetzen folgt.

Im Bezirk Finschhafen sind die plastischen Menschenbilder hockend dargestellt. Eine hohe Mütze bedeckt den mit lang herabhängenden Ohrläppchen versehenen Kopf, der so völlig zwischen die Schultern herabgedrückt ist, daß das viereckige Kinn den Nabel berührt. Anscheinend geometrische Muster und Bänder, die in Kürbisse, in Holz, Schildpatt oder Bambus eingeritzt und mit Schwarz, Weiß und Rot ausgefüllt sind, entstehen aus Reihen tanzender Menschengestalten, deren Körper zu Ovalen oder Rhomben, deren aneinanderstoßende Glieder zu Winkelmustern werden. Kreuze entstehen aus Auge und Nase. Vogelköpfe werden zu Trapezen, Halbkreisen, Dreiecken und Spiralansätzen. Im Bezirk der Astrolabebai zeigen die hockenden plastischen Menschengestalten einen anderen Typus. Der Kopf trägt, vielleicht als Andeutung des Haares, eine tellerartige Bedeckung, das Gesicht ist lang, das Kinn nicht eckig, sondern spitz. Unter der vorstehenden Stirn blicken Rechteckklötze als Augen hervor. Die Linienornamentik ist eckiger als in Finschhafen. Bei der Umwandlung von Menschen in Ornamente sieht man an verschiedenen Zwischenstufen deutlich, wie allmählich der Kopf verschwindet, der Leib zur Rhombe wird, die Arme und Beine zu geraden Linien werden, die einander im Winkel berühren. Im Bezirk der Nordküste sind die plastischen Menschenfiguren in der Regel stehend mit erhobenen Händen gebildet. Die Ohren sind ziemlich normal; eine besondere Aufmerksamkeit ist der Nase gewidmet, die manchmal schnabelartig verlängert wird. Die Linienornamentik dieses Gebietes ist besonders reich. Gerade hier lassen sich die Vorbilder, durch deren Verkümmerung, Abwandlung und Reihung die geometrischen Muster entstanden sind, besonders deutlich erkennen. Sie beschränken sich auf hockende und tanzende Menschen, auf menschliche Gesichter und ihre Teile, fliegende Hunde, Fische, Schlangen und Eidechsen. „Alle diese Gegenstände der Darstellung“, sagt Preuß, „haben eine derartige Auflösung in einfache Linien erfahren, daß das Studium ihrer Entwickelung für die Ornamentforschung überhaupt äußerst fruchtbar ist, zumal die Ableitungen von ganz verschiedenen Vorbildern einander sehr nahe stehen.“ Rundliche Mäanderbänder z. B. werden einmal von tanzenden Menschen, ein anderes Mal von fliegenden Hunden abgeleitet. Da die Zwischenstufen der Entwickelung alle vorhanden sind, läßt sich dieser Werdegang nicht leugnen. Besonders überzeugend läßt sich die allmähliche Umwandlung schematischer, hockend mit erhobenen Händen dargestellter Menschengestalten zu Linienmustern an den Speerverzierungen der Salomoninseln verfolgen (Abb. 20 a—d). Die meisten dieser Muster sind auch so fremdartig und reich gegliedert, daß sie ohne besondere Ausgangspunkte nicht zu denken sind. Seinen einfachen schematischen Mustern, den Zickzacklinien und selbst den spiraligen Gebilden gegenüber aber wird der eingeborene Künstler sich ihrer Ableitung keineswegs immer bewußt sein; und gerade die festgestellte Ableitung der gleichen geometrischen Muster aus verschiedenen lebenden Wesen beweist, daß diese Muster schon unabhängig von den Bildern solcher Wesen in der Empfindung des Zeichners vorhanden sind, so daß, genau genommen, alle jene organischen Gebilde allmählich in sie hineinkomponiert werden.

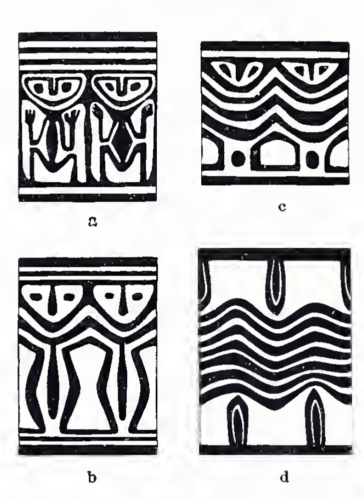


Abb. 20. Speerornamente von den Salomoninseln. Nach Schurtz.

Stephans neueres Buch über die Südseekunst beschäftigt sich mit diesen Fragen zunächst in bezug auf die Gegenstände von der Westküste Neumecklenburgs, die mit seiner Sammlung



Abb. 21. Schnitzwerk aus Neumecklenburg, im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach Ratzel.

ins Berliner Museum gekommen sind. Es handelt sich um die gemalten, eingeritzten oder aufgeschnitzten Ziermotive von Hausbalken und Booten, von Häuptlingsstäben und Geräten verschiedenster Art. Auch Stephan vertritt die Ansicht, daß den meisten Ziermustern, soweit sie nicht durch die Flechttechnik bedingt sind, Naturformen zugrunde liegen. Das Dreieck wird hier als sitzender Schmetterling oder als Haifischzahn, die Raute als Frucht oder als Kopf eines Fisches, die Zickzacklinie als Fregattenvogel gedeutet. Verallgemeinern aber läßt sich das nicht. Auch Stephan gibt zu, daß schon die verschiedene Deutung der gleichen geometrischen Figuren durch verschiedene Volksstämme darauf hinweist, daß die Tierornamentik oft genug in die geometrische Ornamentik erst hineingedeutet wird.

Auf dem Bismarckarchipel, besonders auf Neumecklenburg, nehmen sodann die aus menschlichen und tierischen Motiven zusammengeschweißten Holzschnitzereien jene bizarr-phantastische Eigenart an, die sie zu den sonderbarsten und eigentümlichsten kunstgewerblichen Erzeugnissen der ganzen Welt macht. Wer sie einmal gesehen, wird wie von Fieberträumen von ihnen verfolgt. Man spürt den Druck der sengenden Tropenglut auf die Einbildungskraft ihrer Erzeuger. Schon ihre durchgängig schwarz-weiß-rote Bemalung, der nur selten etwas Gelb und (eingeführtes) Blau zugesetzt ist, gibt ihnen einen besonderen Charakter. Hauptsächlich liegt dieser aber in den Motiven der einander mit offenem Rachen fassenden und wieder loslassenden Menschen- und Tiergestalten und in der kunstvoll durchbrochenen, stabwerkartigen Arbeit dieser steinzeitlichen Schnitzkunst, die uns namentlich an Tanzmasken, an Maskenhäusern und an Bootschnäbeln entgegentritt. Der Kern, den das ganze Gitterwerk umhüllt, ist in der Regel eine menschliche Gestalt; manchmal sind es aber auch verschiedene Gestalten, die einander in allen möglichen und den unmöglichsten Stellungen berühren. Nicht selten scheint auch ein Fisch, eine Eidechse, öfter ein Hahn, am häufigsten der heilige Totenvogel der Ozeanier, der Nashornvogel, die Hauptfigur zu sein. Die Augen pflegen aus eingesetzten Muscheldeckeln zu bestehen und spielen zuweilen schon, losgelöst von tierischen oder menschlichen Gesichtern, eine selbständige Rolle in der Gesamtdarstellung. Jedes Werk gibt ein neues Rätsel auf. In überzeugender Weise hat Heinrich Schurtz die Grundlage zum mythologischen Verständnis dieser Gebilde geschaffen. Es liegt im Wesen des Ahnenkultus, sich stammbaumartige Ahnenreihen vorzustellen, ihre Abbilder aneinanderzureihen und zueinander in Beziehung zu setzen. Es liegt im Wesen des eng mit der Ahnenverehrung verknüpften

Tierkultus, Tierahnen in solchen Darstellungen mit Menschenahnen abwechseln zu lassen. Es liegt aber auch im Wesen dieses ganzen Doppelkultus Verstorbener, Hinweisungen aufs jenseitige Leben aufzunehmen. An die Stelle des Totenschiffes, das die Seelen ins Jenseits befördert, tritt, sobald das Seelenreich über den Wolken anstatt auf fernen Inseln im Meere gesucht wird, der Totenvogel; und als dieser gilt eben im ganzen malaiisch-melanesisch-polynesischen Gebiete vorzugsweise der Nashornvogel. Der geöffnete Tierrachen, aus dem Menschengestalten hervorragen, ist nicht das Sinnbild des Verschlingens, sondern das Sinnbild engster Verbindung, des Hervorwachsens des einen Geschöpfes aus dem anderen.



Abb. 22. Ahnenfigur aus Neumecklenburg, im Ethnographischen Museum zu Dresden. Nach Photographie.

In Deutschland sind die ethnographischen Museen von Berlin, Dresden, München und Hamburg reich an Arbeiten dieser Art. Unsere Abbildung 21 aus dem Berliner Museum zeigt einen Gebäudeaufsatz, dessen Grundlage eine menschliche Gestalt bildet, die einen Einsiedlerkrebs auf dem Kopfe trägt. Totenfiguren dieser Art sieht man auch im Kölner Museum. Eine besondere Gattung dieser Arbeiten aber bilden die „Totenfiguren" Neumecklenburgs, die, da auch sie zur Erinnerung an Verstorbene aufgestellt werden, woran Foy erinnert, den Korwaren Neuguineas an die Seite zu setzen sind. Überlebensgroße, schwarz-weiß-rot bemalte, als Flötenbläser charakterisierte Gestalten ähnlicher Art von höchst eigentümlichem Gesamteindruck besitzt das Dresdener Museum (Abb. 22). Bekleidet sind sie mit hohen Hüten, abstehenden Lendenschürzen, die mit der Körperbemalung sich zu jackenartigen Gebilden vereinigen, und bis über die Füße herabreichenden, frauenrockartigen, aus den Grasschürzen der Eingeborenen umgebildeten Beinbekleidungen, die mit Schlangen und Tierköpfen bemalt sind. Die Schlangen treten plastisch heraus, um die Arme zu stützen (oder in sie zu beißen), die mit eckigen, die Innenseiten nach außen kehrenden fünffingerigen Händen die Pansflöte vor der Brust halten.

Übrigens hat fast jede Inselgruppe ihre Bildkunst für sich. Von Nuoffer ist eine Schrift über die ganze Südseebildnerei zu erwarten. Auf den Admiralitätsinseln findet man starr stehende eckige, aus Holz geschnitzte Ahnengestalten mit kurzen Beinen, herabhängenden Armen, langen Rümpfen und Hälsen, großen, mit Kappen bedeckten Köpfen, mandelförmigen Augen, schematisch-ovalen, wagerecht geteilten Ohrmuscheln und geraden Nasenrücken. Merkwürdig ist eine kleine Gruppe von vier schwarz-weiß-rot bemalten Gestalten dieser Art, die einander paarweise den Rücken kehren (Abb. 23), im Dresdener Museum; und nicht minder eigenartig sind die scharf geschnitzten Gefäße in Vogelgestalt von den Admiralitätsinseln.

Besonders verzierte Holzwaren, namentlich Gefäße in Tiergestalt, stammen aus dem britischen Teil der Salomoninseln. Sie sind schwarz angestrichen und mit Zierbändern versehen, die aus Perlmutterdreiecken mit gekerbten Rändern zusammengesetzt sind.

Aus Neukaledonien stammen die Hauspfeiler des Dresdener Ethnographischen Museums, die in der Regel mit breiten Köpfen ohne Rümpfe geschmückt, in den Köpfen aber durch eigenartige Betonung der manchmal zusammenhanglos neben den Nasenrücken gesetzten breiten Nasenflügel bemerkenswert sind.

Auch nach Ritzzeichnungen und ihren Deutungen müssen wir uns noch außerhalb Neuguineas im melanesischen Gebiete umsehen. Bilderschriftartige geschwärzte Ritzzeichnungen finden sich besonders auf Stäben und Stöcken aus Bambusrohr, wie bei den Negritos in der „melanesischen Diaspora" (Ratzel) der Halbinsel Malakka, so bei den Bewohnern Neukaledoniens (Abb. 24) und der Neuen Hebriden. Bei den Negritos (Orang Hutan, Orang Semang) von Malakka handelt es sich um die von Stevens und Grünwedel ans Licht gezogenen, später von Preuß ausführlich behandelten eingeritzten und mit Holzkohle eingeschwärzten Muster auf den Bambuskämmen der Frauen, den Bambusköchern, Blasrohren und Zauberstäben der Männer, die man im Berliner Museum für Völkerkunde kennen lernt. Die Muster bestehen scheinbar aus geometrischen Figuren, wie Winkeln, Dreiecken, Vierecken, Kreisausschnitten, Vierblättern, Zickzacklinien; bei näherer Untersuchung aber haben sie sich durch die Aussagen Eingeweihter als stilisierte und abgekürzte Darstellungen wunderwirkender Tiere und Dinge erwiesen: Zickzacklinien z. B. gelten als Froschbeine, diese als ganze Frösche, die den Sumpf andeuten, in dem sie leben. Im Zusammenhang bilden diese Zeichen Zauberformeln, welche die Träger der Gegenstände vor Krankheiten und anderen Gefahren schützen sollen. Jede Gefahr hat ihre besondere Formel, jede Formel ihr besonderes Muster. Ähnliches findet sich, nach Kämmen des Dresdener Museums zu urteilen, bei den Negritos der Philippinen.



Abb. 23. Holzgruppe von den Admiralitätsinseln, im Ethnographischen Museum zu Dresden. Nach Photographie. (Zu S. 25.)

Den wilden, zum Teil noch der Menschenfresserei ergebenen Melanesiern gegenüber bilden die Mikronesier und Polynesier zusammen ein einheitliches, wenn auch nicht in allen Stücken gesitteteres und besitzreicheres, so doch weicheres und sinnigeres Geschlecht.

Die Mikronesier machen im ganzen den Eindruck eines von einer ehemals höheren Kulturstufe herabgestiegenen Völkchens. „Ein leiser Hauch geschichtlichen Lebens", sagt Ratzel, „umschwebt melancholisch ihre Dörfer und die Einsamkeit der überflüssig gewordenen Ringwälle auf den Hügeln." Finsch spricht umgekehrt wiederholt von den „prähistorischen" Bauten dieses Inselgebietes. Die unbekannte Geschichte dieser Völker erscheint unseren Augen eben als Vorgeschichte. Namentlich auf den Karolinen, z. B. auf der alten Häuptlingsinsel Lälla (Leilei) bei Kuschai (Kusaie) und auf einer kleinen Basaltinsel bei Ponapé, finden sich gewaltige, zum Teil holzstoßartig aus längsliegenden Basaltsäulen aufgeschichtete Mauern, die der vereinten Arbeit längst vergangener Geschlechter ihre Entstehung verdanken. Diese „zyklopischen" Bauten Ponapés, die durch schmale Kanäle vom Lande getrennt zu sein pflegen, zeigen rechteckige Grundrisse bis zu einer Länge von 137 Metern. Die meisten scheinen Wohnbauten, einige aber auch



a Versammlungshaus auf den Palau-Inseln.
Nach Photographie des Kolonialkriegerdanks zu Berlin.



b Das Haus des Häuptlings Taipari auf Neuseeland.
Nach Schurtz.



a Ein Pueblo der Hopi in Nordamerika.
Nach Weule.

b Sippenhaus der Kaua-Indianer Brasiliens.
Nach Weule.

Grabbauten gewesen zu sein. Am merkwürdigsten sind die Reihen vierseitiger, mit halbkugelförmigen Kapitellen bedeckter Pfeiler auf der Marianeninsel Tinian und einigen Nachbarinseln. Man könnte sie beim ersten Anblick für protodorische Tempelruinen halten. Doch können sie nur im Sinne der Pfahlbaukunst als Unterbauten von Wohn- oder Grabbauten erklärt werden. Steinerne Unterbauten, die in bescheidenem Maße diesen geschichtlichen oder vorgeschichtlichen Überresten entsprechen, gehören hier aber auch zu den Merkmalen der Wohnhäuser des gegenwärtigen Geschlechtes, die im übrigen auf jeder mikronesischen Inselgruppe ihre Besonderheiten haben. Auf den Karolinen z. B. sind die Tragpfosten regelmäßig behauen, zeichnen die Dächer sich durch hohe, schmale, manchmal bemalte Giebel aus, zwischen denen der First sich sattelförmig senkt. Auf den Palau-Inseln verläuft der Dachfirst gerade, springt aber an den Giebeln, um deren malerische Darstellungen zu schützen, etwas vor. Besonders reich sind hier die großen Gemeinde- oder Versammlungshäuser ausgestattet, von denen die beigeheftete Tafel 1 (a) eines der charakteristischsten wiedergibt. Der malerische oder plastische Schmuck der Giebel und Balken der Haupthäuser von Palau gehört zu den hervorragendsten künstlerischen Leistungen Mikronesiens. In der Mitte des Giebels pflegt eine plastische, gelb bemalte weibliche Figur von etwas reinerer und rundlicherer Formengebung, als wir sie bei den Melanesiern kennen gelernt haben, angebracht zu sein. In roter, gelber und schwarzer Farbe ist der übrige Giebel innerhalb großgeschwungener Gliederungslinien mit Gegenständen und Zeichen bemalt, unter denen sonnenradartige Rosetten und natürlich wiedergegebene große Seefische neben Reihen kleiner handelnder menschlicher Figuren eine Hauptrolle spielen. Die Balken des Inneren der Häuser aber pflegen völlig mit langen, friesartig fortlaufenden Darstellungen bedeckt zu sein. Die Zeichnungen sind zum Teil in das rohe Holz eingeschnitzt und mit weißer Masse ausgelegt, zum Teil aber auch in schwarzer, roter und gelber Flächenbemalung ausgeführt. Zwei derartige Häuserbalken, die Semper von den Palau-Inseln mitgebracht und Adolf Bernhard Meyer veröffentlicht hat, sowie die farbigen Nachbildungen einer Reihe anderer besitzt das Dresdener Museum. Unsere farbige Tafel 3 bei S. 30 gibt mehrere solche Einzelbalken wieder, die nur unsere Abbildung hart aneinander gerückt hat. Bilderschriftlich angehaucht erscheinen diese Darstellungen wie alle erzählenden Bilderreihen, und sie können natürlich nur aus dem ganzen Sagen- und Überlieferungenkreis der Palau-Inseln verstanden werden. Aber in Wirklichkeit sind es in kleinem Maßstabe doch monumentale Darstellungen von Geschehnissen, die an Lebendigkeit und Verständlichkeit der bildlichen Erzählweise für den Eingeweihten nichts zu wünschen übriglassen werden. Kanufahrten, Tänze, Kämpfe, Walfischfänge sind erkennbar. Deutlich treten überall die Häuser mit ihren steinernen Unterbauten und vorspringenden Giebeln, deutlich treten die Palmenhaine hervor; das Meer ist überall durch Fische und Kähne verbildlicht. Die menschlichen Gestalten sind in unbeholfener Silhouettenhaftigkeit, meist in Profilstellung, aber mit ziemlich lebendiger Beweglichkeit wiedergegeben. Eine gewisse Rhythmik und Gleichmäßigkeit verleiht den Gesamtreihen die richtige friesmäßig dekorative Haltung.

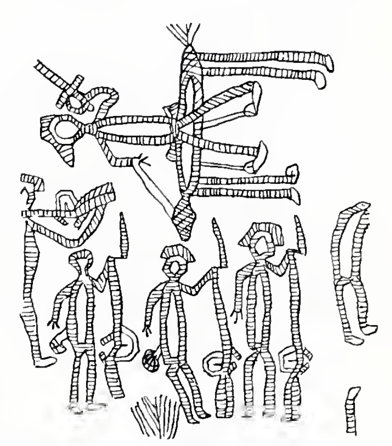


Abb. 24. Bambusstabzeichnung von Neukaledonien. Nach dem Original im Ethnographischen Museum zu Dresden.

Auch an Holzschnitzereien jeder Art fehlt es in Mikronesien keineswegs, ohne daß diesen Arbeiten eine besondere Eigenart nachgewiesen wäre. Als mikronesische Besonderheit aber verdienen die altpalauischen Holzgeräte und Holzgefäße mit Perlmuttereinlagen hervorgehoben zu werden. Die weiß ausgeschnittenen Muschelstücke heben sich vorteilhaft von dem dunkelrot angestrichenen Holzgrunde ab. Die Muscheleinlagen sind teils aus Dreiecken, die manchmal blattartig wie an Stielen aufgereiht erscheinen, und anderen geometrischen Figurenreihen, teils aber auch aus Vogelgestalten oder gar Reihen menschlicher Kriegergestalten zusammengesetzt, wie das z. B. ein derartiges Deckelgefäß von den Palau-Inseln im British Museum zeigt. Als Merkwürdigkeit aber sei von ähnlichen Arbeiten des Ethnographischen Museums zu Dresden noch ein Hängegefäß (Abb. 25) hervorgehoben, dessen senkrecht durchbohrte Henkel durch zwei runde Perlmutterscheiben zu ihren beiden Seiten und besonders durch je eine Kaurimuschel mit mundartiger Öffnung unter ihnen als Nasen von Gesichtern erscheinen. Offenbar ist diese Wirkung beabsichtigt; und die Gefäße dieser Art reihen sich daher selbständig den steinzeitlichen Vorstufen der Gesichtsurnen an, die auf dänischen Inseln gefunden worden sind (vgl. Bd. 1, S. 32).



Abb. 25. Altpalauisches Hängegefäß mit Gesichtsdarstellung. Nach dem Original im Ethnographischen Museum zu Dresden.

Nicht eben am reichsten, aber in manchen Beziehungen am reinsten tritt uns die ozeanische Kultur im eigentlichen Polynesien entgegen. Die mythenreiche polynesische Religion, die Tangaroa als Weltenschöpfer und höchsten Himmelsgott verehrt, ist zugleich die Quelle und das Sammelbecken aller mythologischen Vorstellungen Ozeaniens; und die polynesische Geschichte, deren Schwerpunkt in den Überlieferungen von uralten Wanderungen beruht, die, von den mittleren Inselgruppen, besonders von Tonga, Samoa und Tahiti ausgehend, Neuseeland im fernen Süden und die Sandwichinseln im fernen Norden bevölkert haben, hat ihre Spuren auf zahlreichen Inseln in Resten uralter Baudenkmäler zurückgelassen: besonders in mächtigen, oft aus zyklopischem Mauerwerk zusammengefügten und stufenförmig ansteigenden Unterbauten, wie sie noch heute an manchen Orten die Grundlage bilden, auf denen sich die „Tempel" und Wohnhäuser Polynesiens erheben.

Eine Weiterentwickelung der Baukunst aber bezeichnen weder diese polynesischen Tempel, die nur aus heiligen Bezirken mit Schaugerüsten, Götterbildern und Altären bestehen, noch die geräumigen polynesischen Wohn- und Gemeindehäuser, die vor den mikronesischen Anlagen dieser Art wenig oder nichts voraushaben. Der Viereckbau mit kahnförmig geschweiftem Satteldach bildet die Regel. Nur eine klimatisch bedingte Weiterentwickelung auf Neuseeland ist bemerkenswert, dessen Sonderkunst Aug. Hamilton ein schönes Werk gewidmet hat. Die Häuser bestehen hier vielfach aus festen Bretterwänden, und die Zimmermannskunst hatte sich dementsprechend hier schon vor der Ankunft der Europäer so weit entwickelt, daß sie regelrechte

Verzapfungen und Vernagelungen der oft mit reich geschnitzten Spiralzieraten geschmückten Pfosten und Balken an die Stelle der in Mittelpolynesien noch nicht überwundenen Bindung durch Stricke setzte. Die Giebelspitzen sind oft mit menschlichen Gestalten bekrönt. Ein solches Haus von 1822, das aus den Trümmern eines Kriegsbootes gezimmert wurde, steht auf der neuseeländischen Insel Papaitonga; ein anderes, das Haus des Häuptlings Taipari auf Neuseeland, vergegenwärtigt Abbildung b unserer Tafel 1; ein jüngeres befindet sich im Museum von Auckland auf Neuseeland, ein anderes besitzt das Hamburger Museum. Neben dem Hausbau spielt übrigens der Schiffbau eine Rolle im Leben und in der Kunst Ozeaniens. Während die Melanesier und Mikronesier ihre schmalen Einbaumboote durch ein breites Auslagegerüst seetüchtig machten (Auslegerboote), pflegten die Polynesier zwei Einbaumboote durch eine breite Verbindungsbrücke zu einem Doppelboot zu machen. Die Segel werden aus geflochtenen Matten oder Baststoffen hergestellt, wie denn die Bereitung des „Tapa“ durch Klopfen und Wässern der Rinde des Papiermaulbeerbaumes überhaupt zu den besonderen Gewerbekünsten der Polynesier gehört. Aufgesetzte Bordbretter bezeichnen dann z. B. auf den Gilbertinseln den Übergang von den Einbäumen zu den Plankenschiffen. Übrigens wurden gerade die Einbäume an Seiten und Steven oft reich mit Schnitzwerk geschmückt. Einen besonderen Reichtum der Gestaltung und Beschnitzung zeigen die Bruchstücke der alten neuseeländischen Kriegsfahrzeuge, denen man in den städtischen Museen der großen Insel nachgehen kann.



Abb. 26. Männliche Gestalt von Neuseeland, in der Christy Collection zu London. Nach Ratzel.

In der **Bildnerei** der Polynesier, die im wesentlichen Holzschnitzerei ist, treten uns, der religiösen Veranlagung dieses Volkes entsprechend, öfter als in der melanesischen oder mikronesischen Kunst menschliche Gestalten entgegen, die als Götterbilder anzusehen sind; und gerade in dieser Götterbildnerei finden wir neben ehrlichen Versuchen, die menschliche Gestalt wiederzugeben, gar nicht selten absichtliche Entstellungen, die aus mythologischen Vorstellungen entstehen. Von den polynesischen „Idolen“ der Londoner Missionary Society, die ins British Museum übergegangen sind, ist z. B. die rundliche Gestalt Tangaroas, deren Nabel, Nase, Augen, Ohren, Brustwarzen usw. durch angeheftete Kinderfiguren gebildet werden, bei all ihrer natürlichen Unbeholfenheit eine absichtliche mythologische Mißbildung. Charakteristisch für die plastische Kunst der Neuseeländer aber ist eine männliche Gestalt (Abb. 26), die die rechte Hand an den Mund legt, in der Christy Collection zu London. Die kurzen Beine und den großen Kopf teilt sie mit melanesischen Ahnenbildern. Die strenge Symmetrie aber weicht hier, da die Arme eine freiere Bewegung annehmen, der „Frontalität“ im Sinne Julius Langes (vgl. Bd. 1, S. 12). Die Modellierung des Körpers und selbst der vogelartigen Gesichtszüge ist weicher, rundlicher als die der melanesischen Gestalten. Das Gesicht selbst zeigt bessere Verhältnisse. Augen, Mund und Nase sind natürlicher und maßvoller gebildet. Gesicht und Oberschenkel sind mit der kunstvollen Spiraltätowierung versehen, die den Neuseeländern eigentümlich ist. Merkwürdig ist

bei alledem die der ganzen Kunst Neuseelands und einiger anderer polynesischen Inseln eigentümliche Dreifingerigkeit der Hand, die auf mangelnden Zahlensinn, nach anderen auf alte Vogelgottheiten hinweist, deren Klauen sie wiedergäben. Unschön waren auch die Götzen, die die Europäer bei ihrer Ankunft in den heiligen Bezirken Hawais (Sandwichinseln) vorfanden. Aus Holz geschnitzt, waren sie, wie es heißt, mit offenem Munde dargestellt, um gleich durch ihn die Opfergaben der Andächtigen in Empfang zu nehmen. Ein solches Holzidol besitzt z. B. das Essex-Museum zu Salem in Massachusetts. Eine eigenartige Häufung menschlicher Motive aber tritt uns an einem sicherlich schon absichtlich „archaischen" Götzenbilde von den Hervey-Inseln in der Münchener Sammlung entgegen. Unter dem großen, scharfkantigen, seitlich flachgedrückten Kopfe erkennt man an jeder Seite einen verkrüppelten, nach hinten gezahnten Arm mit einer dreifingerigen Hand. Der Körper aber wird durch sechs kleine, mit gespreizten Beinen hockende menschliche Gestalten gebildet, die sich in ununterbrochener Folge, abwechselnd von vorn und von der Seite gesehen, aneinander anschließen. Spricht sich in derartigen Werken eine ähnliche mythologische Einbildungskraft aus wie in den melanesischen Schnitzwerken von Neumecklenburg, so ist diese Kraft hier doch in einfacherem und strengerem Sinne geschult.

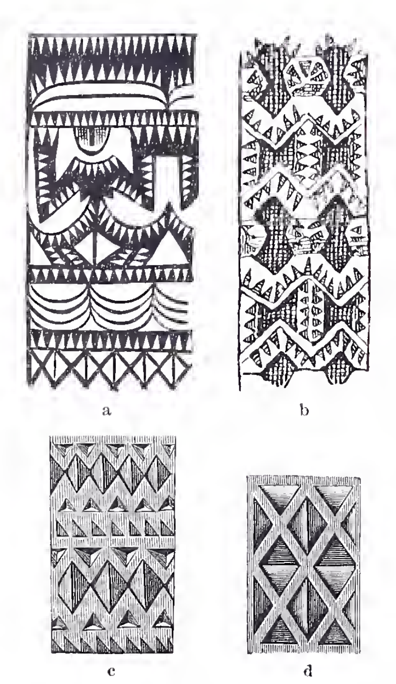


Abb. 27. Ornamente von den Hervey-Inseln, im Hamburger und Baseler Museum sowie im Stockholmer Antiquarium. Nach Hjalmar Stolpe.

Gestaltungen dieser Art sind von großer Bedeutung für die Erklärung der polynesischen Ornamentik geworden. Von ähnlichen, in flacher Schnitzarbeit dargestellten weiblichen Figuren an Kultuszieräxten, Kultuszierrudern und Trommeln der Hervey-Inseln ausgehend, haben Read und Hjalmar Stolpe eine ganze Klasse von scheinbar geometrischen Linienornamenten dieser Inseln für stilisierte Umbildungen derartiger Gestalten und somit diese ganze, aus zahllosen Göttinnenbildern zusammengesetzte Ornamentik für den Ausdruck religiös-symbolischer Vorstellungen erklärt, die die größte Verwandtschaft mit denen haben, die wir in Melanesien gefunden. Von unserer Abbildung 27, die diese ornamentalen Wandlungen veranschaulicht, gehört Figur a einem Paddelknauf des Hamburger, b einem Schöpfkellenstiel des Baseler Museums, c einem Paddelblatt, d einem Axtstiel des Stockholmer Antiquariums an. Eine reiche Sammlung ähnlich beschnitzter Ruderkeulen und Zeremonialäxte besitzen auch das Naturgeschichtliche Museum von Neuyork und das Dresdener Museum. Vor einer Verallgemeinerung derartiger Erklärungsversuche, die schon in benachbarten Orten zu entgegengesetzten Ergebnissen führen können, muß man sich natürlich hüten (vgl. S. 23). Stolpe selbst unterscheidet in Polynesien neben der Provinz Narotonga-Tubuai-Tahiti, der die geschilderte Entwickelung angehört, noch eine Reihe anderer ornamentaler Hauptprovinzen. In der Provinz Tonga-Samoa z. B. herrschen gerade und Zickzacklinien, die in den einzelnen Maschen eines Feldernetzes oft gegeneinander anlaufen, hier und da aber auch Platz für eingestreute menschliche und tierische Figuren lassen. In der Provinz Maori (Neuseeland) dagegen besteht die Ornamentik aus krummen Linien, meist sogar ausgebildeten Spirallinien, die sich durch das herrschend hervorblickende Muschelauge manchmal als



Taf. 3. Bemalte Balken von Häusern der Palau-Inseln.

Nach Karl Semper und den Originalen im Ethnographischen Museum zu Dresden.



verschnörkelte Gesichtszüge, manchmal als ganze menschliche Gestalten mit angezogenen Gliedmaßen erweisen, oft aber auch Schlangen, Eidechsen und andere Tiere ahnen lassen. Diese ganze Ornamentik der neuseeländischen Maori, die jedes Stückchen der beschnitzten Fläche füllt, ist mit ihrer Furcht vor leeren Stellen und mit ihrer geistreichen Behandlung der alles beherrschenden Spirale einzig in ihrer Art. Sie beginnt gleich als Tätowierung der lebendigen Menschenleiber und Köpfe, überzieht große Teile aller Waffen, umhüllt ganze Schiffe mit ihrem magischen Netze und füllt, wie schon erwähnt, alle Pfosten und Balken der bodenständigen Blockhäuser mit ihren immer geschmackvollen Mustern. Unsere Abbildung 28 zeigt den Türsturz eines Hauses des 17. Jahrhunderts, der dem Berliner Museum gehört. Auch an hölzernen Gefäßen und Kästen jeder Art wuchert diese neuseeländische Ornamentik. Holzgefäße in Gestalt phantastischer Vierfüßer, die über und über mit Spiralen bedeckt sind, sieht man im Dresdener Museum.

Wie verschieden das dekorative Empfinden der verschiedenen Provinzen des weitgedehnten ozeanischen Inselreiches ist, zeigt z. B. schon die spiralige Tätowierung der Maori Neuseelands gegenüber der Tätowierung der Bewohner der Markesasinseln, aus deren Mustern überall konzentrische Kreise mit roh geometrisierten Menschengesichtern hervorblicken.



Abb. 28. Türsturz eines polynesischen Hauses des 17. Jahrhunderts, im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach Schurtz.

Auf den Markesasinseln sind wir schon auf dem Wege zur kleinen Osterinsel, die eine polynesische Kulturprovinz für sich im äußersten Osten dieser Inselwelt bildet oder bildete. Seit Geiselers und Thompsons Berichten können wir uns ein deutliches Bild von der eigenartigen Kunst dieser kleinen Sonderwelt machen, die kaum noch von 150 eingeborenen Seelen bevölkert wird. In ihrer Baukunst fallen uns zunächst die kleinen, fensterlosen, mit steinernen Querbalken gedeckten Steinhäuser der Bildhauer am Krater des Rana Roraka und der Möweneiersammler am Seeabhang des Ranakao auf. Hier wie dort würden die Stürme keine Holzhütten geduldet haben. Man sieht also auch hier, wie die Not erfinderisch macht. Während die männliche Jugend am Ranakao der Seevögel harrte, vertrieb sie sich die Zeit mit allerlei künstlerischen Versuchen. Teils meißelte sie in halberhabener Arbeit plastische Figuren aus den freiliegenden Felsen oder an die Türpfosten, teils bemalte sie im Inneren der Gebäude Kalksteinplatten in roter, schwarzer und weißer Farbe mit Darstellungen verschiedener Art. Halb tierisch, halb menschlich gebildete Göttergestalten, unter denen der Hüter der Seevogeleier, der große Meergott Meke-Meke mit dem Möwenschnabel, in den Vordergrund tritt, bilden den Hauptinhalt dieser plastischen und malerischen Versuche, die man hauptsächlich in amerikanischen Museen studieren kann.

Trümmer ehemaliger Wohnstätten haben sich ringsum an allen Küsten der Insel erhalten; und neben diesen Wohnstätten zwar niemals eigentliche Tempel, wohl aber in Verbindung mit den steinernen Begräbnisstätten, die manchmal einen dolmenartigen Eindruck machen, mächtige steinerne Unterbauten (Plattformen), auf denen die halb oder ganz vergötterten

Bildsäulen der Ahnen aufgestellt waren. Fanden wir ähnliches auch in der ganzen Inselwelt des Stillen Ozeans, so liegt eine große Besonderheit der Kunstübung der Osterinsel doch gerade in den mächtigen Verhältnissen dieser Plattformen sowie in der Eigentümlichkeit und Größe der auf ihnen aufgestellten steinernen Kolossalbildsäulen, deren Herstellung in einem besonderen Bildnerstande erblich war. Aufrecht steht keine dieser Statuen mehr. Meist liegen sie mehr oder weniger wohlbehalten auf oder neben ihren Unterbauten. Thompson hat 113 derartige Plattformen beschrieben; die mächtigste ist die von Tongariki unter dem Rana Roraka, die mit ihren Flügeln an 160 m lang ist. Derselbe Reisende hat nicht weniger als 555 solcher Steinbildsäulen auf der kleinen Osterinsel gezählt. Die kleinsten von ihnen waren kaum 1 m, die größten bis 21 m hoch. Merkwürdig ist dabei, daß diese Bildsäulen nur Halbfiguren sind, die wieder ganz von dem mächtigen Kopfe beherrscht werden. Die Arme fehlen ganz oder sind in flachem Relief eng anliegend angedeutet. Die Köpfe sind hinten in der Regel flach abgeschnitten, vorn aber charaktervoll in besonderem Typus durchgeführt (Abb. 29). Mächtige Ohren, niedrige, vorspringende Stirnen, hervortretende Wangen, lange, einwärts gebogene Nasen mit dicken Nasenflügeln, dünne, geschlossene, aber etwas vorspringende Lippen sind allen diesen Köpfen eigentümlich. Die Köpfe sind oben gerade abgeschnitten, um mächtige zylinderförmige, turbanartige rote Mützen zu tragen, die natürlich mit gestürzt sind und jetzt in der Nähe zu liegen pflegen. Die Figuren wurden auf dem Rana Roraka selbst aus dem grauen vulkanischen Steine herausgemeißelt. Die roten Mützen aber wurden aus dem roten Tuff der Teraaihügel im Westen der Insel gewonnen. Unsere Abbildung 30 zeigt die Herstellung einer Plattform mit einer solchen Steinbildsäule, andere trugen ihrer ein halbes Dutzend. Alle zeigen eine künstlerische Kraftäußerung, die zu den rätselhaftesten Erscheinungen der Kunstgeschichte gehörr.

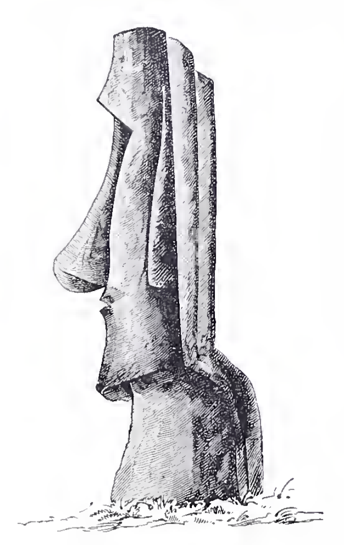


Abb. 29. Steinbild der Osterinsel. Nach Geiseler.

Heutzutage werden auf der Osterinsel Ahnen- und Götterbilder, wie man sie in den Museen von London, Berlin, Dresden und München kennen lernt, nur noch aus Holz geschnitzt. Die rein menschlichen Figuren werden in der Regel als Ahnenbilder bezeichnet. Sie zeigen einen besonderen, auch in der Kopf- und Angesichtsbildung von jenen alten Steinbildsäulen abweichenden Typus. Unter den vorspringenden Stirnknochen treten die aus Stein oder Knochen eingesetzten Augen groß und rund hervor. Die Nase ist nicht nach innen, sondern in semitischer Art nach außen gebogen. Der Mund ist groß und geöffnet. Der Leib ist so mager, daß die einzelnen Rippen deutlich hervortreten. Als eigentliche Idole werden dagegen die eidechsartigen und fischköpfigen Holzbildwerke von der Osterinsel angesehen, die wieder eine frische Unmittelbarkeit der Naturanschauung verraten.

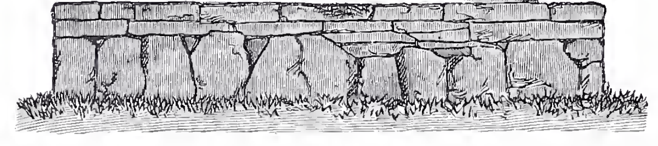


Abb. 30. Plattform mit Steinbild auf der Osterinsel. Nach Thompson.

Der beste Beweis für die höhere Kultur der Bewohner dieser einsamen Insel liegt in der

Tatsache, daß sie eine wirkliche, ausgebildete Bilderschrift besaßen, wie sie sich teils an Geräten, teils an Felsen und Hauspfosten, teils auf besonderen hölzernen Schrifttafeln erhalten hat, die man z. B. im Nationalmuseum zu Washington und im Museum von Santiago in Chile kennen lernt. Die Schriftzeichen dieser Tafeln bestehen aus regelmäßigen Reihen sich vielfach wiederholender Zeichen, in denen man stilisierte Abbildungen aus dem Tier- und Menschenleben erkennt. Es scheint eine Bilderschrift zu sein, die schon im Übergang von der Piktographie zur Ideographie steht, die bestimmte Begriffe darzustellen vermag. Urkunden dieser Art gegenüber fühlen wir uns an die Grenzen zwischen Natur- und Kulturvölkern versetzt.

2. Die Kunst der Indianer Nord- und Südamerikas.

Wenden wir uns von der Osterinsel über den Großen Ozean der amerikanischen Küste zu, so haben wir, um die Nordwestindianer zu erreichen, die die nächsten Nachbarn der Eskimos (vgl. S. 13) sind, nicht etwa noch weiter gen Osten vorzudringen, sondern, außer der nördlichen, sogar wieder eine westliche Richtung einzuschlagen; und nichts hindert uns, auch hierin einen Fingerzeig für einen gewissen Zusammenhang zwischen jenen großen Ländergebieten zu beiden Seiten des Stillen Ozeans zu erkennen, von denen die „Neue Welt" so gut ihr „paläolithisches" und ihr „neolithisches" Zeitalter gehabt hat wie die alte. Thomas Wilson hat in einer vortrefflichen zusammenfassenden Übersicht die in Amerika gefundenen, von Menschenhand gearbeiteten Gegenstände beider Kunststufen den in der Alten Welt gefundenen angegliedert und gegenübergestellt. Allein die paläolithischen Fundstücke Amerikas flößen kein besonderes künstlerisches Interesse ein. Der Lenape-Stone mit der eingeritzten, nur allzu fest umrissenen Mammutzeichnung in der Paxon Collection zu Philadelphia und der Stein mit der unbestimmten Mammutzeichnung im Nationalmuseum von Neuyork werden von den besten Kennern, wie Hrdlicka, mindestens bezweifelt; und das wirkliche Alter der neolithischen Arbeiten Amerikas, unter denen Steinfiguren, Tonarbeiten und Kupfergegenstände vorkommen, läßt sich nicht feststellen; die ältesten von ihnen sind vielleicht nur einige Jahrhunderte alt und gehören, von unserem Standpunkte aus betrachtet, eher der ethnographischen als der vorgeschichtlichen Kunst an. Cyrus Thomas, der ein zusammenhängendes Werk über die Vorgeschichte Amerikas geschrieben hat, leugnet überhaupt, daß die europäische Einteilung der Vorgeschichte in eine paläolithische, neolithische und Bronzezeit auf Amerika anwendbar sei. Soviel aber ist zweifellos und wird auch von Forschern wie Krickeberg, Weule, Andree und anderen anerkannt, daß Amerika zur diluvialen Eiszeit so gut wie Europa von Menschen bewohnt gewesen ist. Mögen die angeblichen Schädelfunde aus der Tertiärzeit, wie der sogenannte Calaverus-Schädel im Peabody-Museum zu Boston, auch mindestens fraglich sein, so sind aus der Quartärzeit doch auch in Amerika menschliche Überreste neben denen des Mammut und anderer urzeitlichen Tiere und in diluvialen Ablagerungsschichten auch zurechtgeschlagene Steingeräte der gleichen Art zum Vorschein gekommen wie in anderen Weltteilen. Breite Landbrücken, über die die Diluvialmenschen Europas und Asiens nach Amerika gezogen, scheinen damals diesen Erdteil mit den anderen verbunden zu haben. Nachdem er durch einbrechende Meere seine inselgleiche Lage erhalten, muß die amerikanische Rasse sich hier bodenständig entwickelt haben. Nur die mongoloiden Eskimos werden erst später über das Beringsmeer gewandert sein. Daß auch ozeanische Einflüsse noch in späterer Zeit den amerikanischen Boden berührt haben, wie Gräbner annimmt, braucht nicht ganz von der Hand gewiesen zu werden. Im wesentlichen aber halten wir mit Andree, Krickeberg und anderen die amerikanische Indianergesittung für einheimischen



Abb. 31. Totemsäule der Haidaindianer. Nach dem Original im Museum für Völkerkunde zu Berlin.

Ursprungs; und wir wundern uns, unserer Gesamtanschauung entsprechend, auch durchaus nicht, bestimmte Kunst- und Zierformen unter denselben Einwirkungen hüben und drüben in ähnlicher oder gleicher Art entwickelt zu sehen.

Die Indianerstämme Nord- und Südamerikas, die wir zu den Naturvölkern auf der Stufe der jüngeren Steinzeit rechnen, teilen eine Reihe gemeinsamer religiöser Anschauungen mit den Polynesiern. Auch Ratzel sagt: „Kaum ein einziger Zug der polynesischen Mythologie fehlt in Amerika.“ Diese Religion ist weniger polytheistisch als pandämonistisch. Mit Geistern ist die ganze Welt bevölkert. In Pflanzen und Tieren, hauptsächlich in Vögeln, Schlangen, Schildkröten, Fischen, aber auch in Bären und Wölfen, verkörpern sich die schöpferischen Kräfte des dunkel geahnten Urwesens, das häufiger in unseren Dichtungen als bei unseren Ethnologen als „Großer Geist“ bezeichnet wird, sich selbst in seiner Ganzheit und Reinheit aber vor allem in der Sonne offenbart, deren Verehrung allen Amerikanern geläufig ist. Als göttliche Himmelssprößlinge erscheinen auch die Häuptlinge, die als Gründer der Stämme verehrt werden; und da diese wieder zu den heiligen Tieren, die in der Schöpfungssage eine wesentliche Rolle spielen, in Beziehung gesetzt werden, hat jeder Stamm sein besonderes Tier, das ihm heilig ist und als sein Wappen überall wiederkehrt: es ist das Totem der Indianer, das dem Kobong der Australier (S. 9) entspricht.

Die Nordwestamerikaner sind die Indianer, die an der Nordwestküste Amerikas und auf den vor ihr liegenden Inseln wohnen: besonders die Thlinkit auf dem Festlande, die Haida auf den Queen Charlotte-Inseln und die Bewohner von Vancouver-Island. Da diese Stämme zwischen dem 50. und 60. Grad nördl. Br. hausen, erklärt es sich, daß die meisten von ihnen sich feste, mit Giebeldächern versehene Plankenhütten errichten; und die Schnitzarbeiten an, vor und in diesen Hütten bilden den wichtigsten und eigenartigsten Bestandteil der Kunst dieser Völker, deren Einbildungskraft, wie die der Melanesier und mancher Polynesier, in seltsamen Zusammensetzungen von Tier- und Menschengestalten schwelgt. Vor allen Dingen zeigt sich dies in den aus Zedernholz gezimmerten Haus-, Wappen- oder Totempfeilern, die sich weithin sichtbar neben oder vor der Eingangstür zu erheben und Haus und Dach zu überragen pflegen. Sie sind aus übereinander kauernden, aufrecht oder umgekehrt ineinander greifenden, oft auch mit offenem Rachen einander haltenden und fassenden Tier- und Menschengestalten zusammengesetzt; und das Totemtier pflegt das phantastische, reich bemalte Schnitzwerk zu krönen. Wolf und Rabe sind die häufigsten Totemtiere; aber auch Adler, Bär, Walfisch und Biber sind beliebt. Die Deutung, die Schurtz den ähnlichen malaiischen, melanesischen und polynesischen Schnitzwerken gegeben hat, findet gerade

auch in diesen nordwestindianischen Kunstwerken ihre Bestätigung. Ahnen-, Tier-, Totem- und Totenkultus sprechen sich auch hier in engster Verbindung aus. Die ganzen Gebilde haben einen stammbaumartigen Charakter (vgl. S. 24). Gegenüber den Schnitzwerken aus Neumecklenburg erscheinen diese Indianerarbeiten trotz ihrer reicheren Färbung, in der Grün und Blau sich ausgiebig dem alten Farbendreiklang Schwarz-Weiß-Rot oder Schwarz-Gelb-Rot gesellen, klarer und nüchterner in den Einzelmotiven, zugleich derber und glatter in der Ausführung. Für sich betrachtet aber gehören auch sie zu den phantastischsten Erscheinungen der Kunstgeschichte. In der Eingangshalle des Berliner Museums für Völkerkunde, das in der Jacobsenschen Sammlung die reichsten Kunstschätze dieser Völker besitzt, fesselt vor allen Dingen das prächtige Original einer solchen Totemsäule der Haidaindianer (Abb. 31) den Blick der Beschauer. Ein anderer, von den Thlinkit stammender Wappenpfahl derselben Sammlung wächst aus einem Schwertwal mit mächtiger Rückenflosse empor. Auf seinem Rücken steht der Ahnherr mit geschlossenen Füßen, auf ihm der Bär, und die Spitze krönt ein Kranich mit stilvoll gebogenem Halse. Das Field Columbian-Museum zu Chicago besitzt einen derartigen Pfahl mit einer Ahnengestalt, zwischen deren Beinen der Eingang ins Haus hindurch führt. Manchmal liegt der Eingang aber auch in dem geöffneten Rachen des Totemtieres. Übrigens pflegen auch die Balken und Pfosten im Inneren der Häuser und die mächtigen, aus Rotzedern gehöhlten Einbäume dieser Völker mit dem reich bemalten Schnitzwerk geschmückt zu sein, das allem, was aus ihren Händen hervorgeht, ein eigenartiges künstlerisches Gepräge verleiht.

Auch an freien Holzfiguren, die als Ahnen oder Häuptlinge, nicht als Kultusbilder, angesehen werden, fehlt es den Indianern des Nordwestens keineswegs. Die Verhältnisse dieser Figuren pflegen durch Großköpfigkeit und Kurzleibigkeit verschoben, ihre Stellungen innerhalb der „Frontalität“ bewegt und lebendig, ihre Gesichter zur Andeutung der Tätowierung bemalt zu sein. Die besten von ihnen zeigen ein verständnisvolleres Eingehen auf die Bildung der Körper, der Gesichter und der Gliedmaßen, besonders der Hände, als die vorzüglichsten polynesischen Werke dieser Art. Das Berliner Museum für Völkerkunde besitzt eine Anzahl solcher Holzgestalten in annähernder Lebensgröße. Zu den tüchtigsten gehört ein mit offenem Munde und gehobener Rechten hockender Mann, der als ein Häuptling, im Begriff eine Rede zu halten, angesehen wird (Abb. 32). Besonders gut sind die Holzbildwerke dieser Art, die nach Ehrenreich in Beziehung zu Sagen der Vergangenheit stehen, im Nationalmuseum zu Neuyork vertreten.

Mit Menschen- oder Tierköpfen geschmückt oder aus menschlichen oder tierischen Wesen herausgestaltet pflegt auch der mannigfaltige, aus Holz oder Stein geschnitzte Hausrat dieser Indianer zu sein. Hierher gehören ihre Festmasken, deren phantastische Verzerrungen die vielfach zum Schreckhaften neigende Einbildungskraft dieses Volkes verraten, hierher die schiefernen Tonpfeifen, deren verschnörkelte Tiergestalten in Melanesien ihresgleichen finden, hierher vor allen Dingen ihre Eß- oder Fettnäpfe sowie die Trinkschalen in Tier- oder Menschengestalt. Die Tiere haben oft andere Tiere oder gar kleiner gebildete Menschen im Maule oder Schnabel. Bald steht das Tier auf seinen Beinen, und der Rücken ist kahnartig ausgehöhlt, bald liegt es auf dem Rücken, und der ausgehöhlte Bauch bildet das Gefäß. Eine Trinkschale im Berliner Museum zeigt sogar einen Menschen mit angezogenen Beinen auf diese Art verwertet. Auf der Spitze eines Häuptlingsstabes derselben Sammlung thront ein Adler auf der mit einem Gesicht ausgestatteten Sonnenscheibe. Der Stab selbst wird von stabförmig dünn stilisierten Häuptlingsgestalten gebildet. Pflanzenmotive sind in dieser Kunst so gut wie ausgeschlossen.

Die Flächendarstellungen dieser Völker sind im allgemeinen roher und unbeholfener als

ihre plastischen Gebilde. Die Malereien auf einem Indianerzelt aus Büffelhäuten im Berliner Museum für Völkerkunde zeigen eine von drei Stämmen abgehaltene Jagd in zerstreuter, wenig zusammengeschlossener Darstellung. Die einzelnen Tiere aber sind so lebendig gezeichnet, daß sie uns unwillkürlich an die Nachbarschaft der Eskimos erinnern.

Weit bedeutsamer ist die eigentliche Ornamentik der nordwestlichen Indianer. Mit gemalten Ziermotiven werden namentlich die Decken aus Büffelhaut und Zedernbast, die manchmal mit Ziegen- oder Hundehaar durchflochten sind, aber auch lederne Brustpanzer und hölzerne Kisten und Kasten geschmückt. Die Eigenart dieser Verzierungen, die aus bedeutsam verschlungenen Tieren oder Tierteilen zusammengesetzt sind, ist von weitem erkennbar. Es ist zugleich die am meisten durchgebildete Augenornamentik der Welt, der man ihre symbolische, aufs engste mit den religiösen Vorstellungen dieser Indianer verknüpfte Bedeutung sofort ansieht. Die Tier- und Menschenköpfe treten uns hier, so stilisiert und linear auseinandergezogen sie erscheinen, doch noch weit unmittelbarer entgegen als in der Ornamentik der Narotonga-Tubuai-Gruppe. Das Auge dieser Köpfe aber wird noch besonders hervorgehoben und vervielfältigt, manchmal auch an die Stelle der Gelenke gesetzt. Seinem formalen Motiv nach erscheint es, wie Schurtz eingehend dargetan hat, als Kümmerform der Köpfe, aus denen es hervorgegangen. Die Köpfe selbst aber sind nur Kümmerformen der ganzen Tier- und Menschengestalten, die ursprünglich dargestellt und als Ahnenreihen gemeint waren. Überall blickt das Auge uns an, von Wänden und Waffen, von Kleidern und Pfeifen, von Sesseln und Decken. Wie der Rabe, der bei den Nordwestindianern auch als Verkörperung des Weltschöpfers gilt, die Sonne und das Auge, diese drei, in steter Wiederholung und wunderbarer Verknüpfung die Grundlage eines reichen rot-blau-schwarz-gelben Ornamentsystems bilden, zeigt ein Häuptlingsstuhl des Berliner Museums für Völkerkunde. Ein gutes Beispiel des Vorwaltens des Auges in der Ornamentik aber gibt eine Indianerdecke derselben Sammlung (Abb. 33), der eine ähnliche im Bremer Museum entspricht.

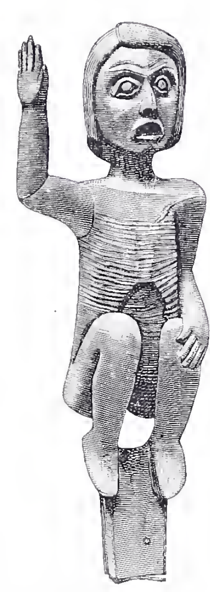


Abb. 32. Nordwestamerikanisches Holzbild, im Berliner Museum. Nach Bastian. (Zu S. 35.)

Bleiben wir zunächst im Westen Amerikas, so gelangen wir weiter im Süden über Oregon hinaus zunächst in Kalifornien in eine andere Welt. Nur die Insel Santa Barbara an der südkalifornischen Küste verrät, wie Friederici dargetan hat, mit ihren Einbäumen und ihren Holz- und Steinfiguren noch deutlich einen Zusammenhang mit dem nordwestamerikanischen Kulturgebiet. Im übrigen ist die altheimische Kultur Kaliforniens dürftig und ursprünglich. Der Hausbau, den Sarfert untersucht hat, beschränkt sich hauptsächlich auf Rundbauten, die im Norden noch aus Planken gezimmert und mit Kegeldächern versehen sind, im Gebirge als kuppelförmige Erdhäuser erscheinen, an der südlichen Küste aber nur halbkugelförmige Strohhütten sind. Die Töpferei ist unbekannt. Die Flechtkunst, der einige Stämme mächtige Spiralwulstkörbe entlocken, ist recht entwickelt. Das Steinalter bezeugen die Messer und Pfeilspitzen aus Obsidian. Dieser Kulturstufe aber widerspricht es nicht, daß wir in Kalifornien auf zahlreiche vorgeschichtliche Felsenritzzeichnungen und Malereien stoßen, die ein Streiflicht auf die Kultur der fortgeschritteneren Indianerstämme zur Zeit der europäischen Eroberungen werfen. Die kalifornischen „Petroglyphen", denen sich die „Colchaquis" des nördlichen Argentinien

anschließen, bedecken Steine und Felsen wie die bronzezeitlichen Hällristningar Schwedens (vgl. Bd. 1, S. 36) und ihre Vorläufer, die Grübchen und Zeichen der sogenannten „Schalensteine". Während aber bei den vorgeschichtlichen schwedischen Felsenzeichnungen der bildliche, der piktographische Charakter vorwiegt, herrscht bei den amerikanischen Darstellungen dieser Art der schriftliche, der ideographische Charakter vor, der aller Indianerkunst geläufig ist.

Gerade in Kalifornien gibt es neben diesen bilderschriftlichen Felsritzungen aber auch an Felsen, unter Felsendächern und in Höhleneingängen nicht nur gemalte Einzeltiere und Hände, wie in vorzeitlichen Höhlen Europas und Australiens, sondern auch wirkliche gemalte Schlachten- und Jagdenbilder, die, in schwarzer, weißer, roter und gelber Erdfarbe ausgeführt, an manchen Stellen große Felsenflächen bedecken. Die Tiere dieser Darstellungen sind weit entfernt von der Natürlichkeit und Lebendigkeit der Tiere auf den ähnlichen Malereien der Buschmänner (vgl. S. 11). Die Menschen sind meist von vorn und mit erhobenen Armen, trotzdem aber in schattenrißartiger Unbeholfenheit dargestellt. Merkwürdig ist, daß die einzelnen Gestalten zur Hälfte rot, zur Hälfte schwarz ausgefüllt zu sein pflegen, wobei die Farbenteilung bald, wie in der Höhle von San Borgita und unter dem Schutzfelsen von San Juan, in der Längsrichtung, bald, wie zu Palmarito am Ostabhang der Sierra de San Francisco, im Querschnitt durchgeführt ist. Von einer Zusammenfassung zur bildlichen Wirkung ist nirgends die Rede. Man hat den Zusammenhang der roh nebeneinander gestellten Gestalten meist zu erraten. Leon Diguet zählt nicht weniger als dreißig Fundstätten solcher Darstellungen in Unterkalifornien auf.

Die Indianer, die östlich vom Felsengebirge ganz Nordamerika bewohnen oder bewohnten, sind die eigentlichen „Rothäute", deren versprengte Reste heute unter den „Blaßgesichtern" hausen, von denen sie um ihre alten Wohnstätten, um ihren alten Glauben, um ihre alten Kunstfertigkeiten gebracht worden sind. Was wir von der „Kunst" dieser „wahren", in Wirklichkeit gelbbraunen Indianer wissen, deren Benennung als „Rothäute" von der roten Bemalung ihrer Gesichter zur Zeit der Eroberung Amerikas herrührt, gehört daher im wesentlichen der Geschichte oder der Vorgeschichte an, die jedoch, wie Emil Schmidt und Catlin überzeugend dargetan haben, in den meisten Fällen nicht viel weiter zurückliegt als die Einwanderung der Europäer in diesen Teil Amerikas. Zwischen dem Felsengebirge und dem Mississippi schweifen die Prärie-Indianer, die berühmten Reiter, die ihre Pferde doch erst der europäischen Einwanderung verdanken. Die Sioux, die Käddo und die Keiowäh gehören hierher. Ursprünglich waren Fellzelte die Wohnungen dieser Jägerstämme. Als sie zum Ackerbau übergingen, errichteten sie sich runde Erd- oder Grashütten. Von allen technischen Künsten bevorzugten sie die Bearbeitung der Felle ihrer Jagdbeute zu Leder. Doch pflegen sie die Innenseiten ihrer großen Büffelmäntel mit kindlich gestalteten Darstellungen ihrer Jagdabenteuer in dürftigen Umrißzeichnungen zu versehen.

Eine seßhaftere Vergangenheit hatten die Ost-Indianer, die die weiten Gebiete zwischen dem Mississippi und dem Atlantischen Ozean bewohnten. Zu ihnen gehören die Huronen, die Algonkin und die Irokesen unserer Jugendgeschichten. Die Bewohner im Nordosten dieses Gebietes errichteten sich ihren „Wigwam" in ursprünglicher Art, die wir bei vielen Naturvölkern wiederfinden. Sie bogen die im Kreise in die Erde gesteckten Zweige, die oben in der Mitte miteinander verknüpft und mit Rinde bedeckt wurden, zu halbkugelförmigen Hütten zusammen. Die Irokesen und Huronen des Westens bauten schon langgestreckte Familienhäuser mit einem Mittelgang und langem Satteldach. Im Süden aber kamen auch hier zylindrische Hütten

mit Kegeldächern aus Strohhalmen vor. Zeugen des künstlerischen Unternehmungsgeistes der früheren Bewohner dieser Gegend, die doch wohl als Vorfahren der jetzigen „Rothäute“ anzusehen, sind vor allem jene Erdhügel und Erdwälle (seltener Steinhügel), die die Amerikanisten als „Mounds“ bezeichnen. Diese Mounds haben den Forschern manches Kopfzerbrechen verursacht. Sie finden sich in der ganzen Osthälfte der Vereinigten Staaten, sind aber am dichtesten im Staate Ohio gesät, in dem man an 10000 solcher Hügel, an 1500 solcher Ringwälle gezählt hat. Alle zeigen entweder auf kreisrunder Grundlage eine kegelförmige, auch kuppelförmige Gestalt, oder auf viereckiger Grundlage einen pyramidalen Aufbau, der nicht

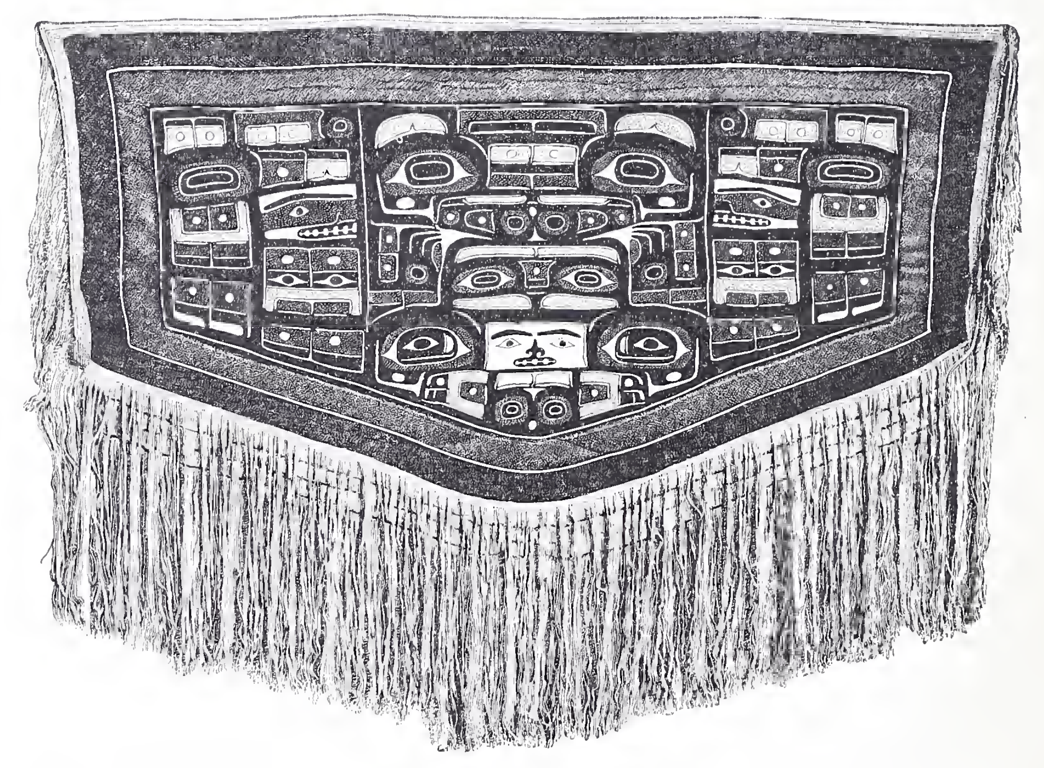


Abb. 33. Indianerdecke mit Augenornamentik, im Berliner Museum für Völkerkunde. Nach Bastian. (Zu S. 36.)

selten oben abgeplattet und an allen vier Seiten mit Stufen versehen ist, oder endlich in halberhabener Arbeit unregelmäßige Formen, die für mächtige Erdreliefdarstellungen von Menschen, Vierfüßern, Vögeln, Schlangen, Eidechsen, Schildkröten usw. angesehen werden. Die sogenannten Effigy-Mounds oder Tier-Mounds, die, obgleich sie sich selten höher als zwei Meter über die Oberfläche des Bodens erheben, bis über hundert Meter lang werden, bilden als darstellende Erdwerke eine Gattung ganz für sich. Wenn es auch manchmal scheint, als ob nur die Einbildungskraft der weißen Eroberer die Tiergestalt in diese Erdhügel und Erdwälle hineingesehen habe, so ist in den meisten Fällen doch nicht daran zu zweifeln, woran auch Cyrus Thomas festhält, daß die alten Indianer diesen Erdarbeiten wirklich die oft schwer herauszufindende Riesengestalt jener Tiere geben gewollt haben. Die Erdwälle haben meist Befestigungszwecken gedient; die breiten Plattformen und Terrassen sind offenbar die Unterbauten für menschliche Wohnungen, manchmal für ganze Dörfer gewesen; die abgestumpften

Stufenpyramiden haben vielfach Altäre getragen; die eigentlichen Erdhügel, die Mounds im engsten Sinne des Wortes aber, deren höchster, die Pyramide von Cahokia in Illinois, 30 m hoch ist, sind nichts anderes als Grabhügel. Die Fundgegenstände, die aus allen diesen Mounds wieder ausgegraben worden, gehören zu den wertvollsten Beispielen alter Indianerkunstfertigkeit. Vereinzelt handelt es sich dabei um Reste einer schlichten Flecht- und Webekunst; außerordentlich zahlreich und allgemein sind die wohlgeschliffenen Steinwaffen und -werkzeuge, die uns mitten in eine Blütezeit des jüngeren Steinalters versetzen; weniger zahlreich, ungleich verteilt und mehr örtlich beschränkt kommen die auf kaltem Wege hergestellten kupfernen Beile, Messer, Meißel, Pfeil- und Lanzenspitzen, Nadeln, Pfriemen und Schmuckgegenstände vor, die die Indianer vor den Polynesiern voraus haben; auch an Schmucksachen aus Knochen, Horn und Muscheln, Muschelplättchen, Muschelperlen und selbst aus Silber fehlt es nicht; mit der Hand oder über Geflechten, die sich ihnen eingeprägt haben, gearbeitete Tongefäße, deren einfache, eingedrückte, eingeschnittene, manchmal auch aufgemalte Ornamente an die der jüngsten und jüngeren Steinzeit Europas erinnern, sind in verschiedenen Gegenden des Indianergebietes häufig; W. H. Holmes hat sie gesichtet und untersucht; nicht selten nimmt aber auch hier, wie in ganz Amerika, das ganze Tongefäß die Gestalt eines hockenden Menschen, eines Menschenkopfes oder eines Tieres, z. B. eines Bären, eines Frosches, einer Schildkröte, eines Falken oder einer Eule, an. Übrigens wurden Gefäße auch aus Steinen geschnitten; und die größte künstlerische Besonderheit, die in Indianer-Mounds gefunden worden, sind kunstreich geschnittene steinerne Tabakspfeifen, deren Köpfe in echt amerikanischer Art wieder in Menschen- oder Tiergestalt gebildet worden sind. Emil Schmidt entwirft folgende Beschreibung dieser Indianerpfeifenplastik, die man hauptsächlich in amerikanischen Museen studieren kann: „Bald kommen Menschenköpfe, die mit den ausdrucksvollen Gesichtszügen, der kräftigen Nase, den breiten Wangenbeinen, den Bemalungen oder Tätowierungen ein sprechendes Bild des Indianerkopfes geben, zur Darstellung; bald Vierfüßer: Biber, Otter, Wildkatzen, Bären, Panther, Wölfe, Eichhörnchen, Beutelratten, oder Vögel: Reiher, Adler, Habichte, Bussarde, Raben, Kirschvögel usw.; oder auch Frösche, Schlangen, Schildkröten. Bei weitem die meisten dieser so vorzüglich ausgeführten Pfeifen (gegen 200 Stück) wurden in einem einzigen Erdhügel, dem sogenannten Pfeifen-Mound, bei Chillicothe gefunden."

Wurden die kunstvollsten steinernen Pfeifen also im Süden des jetzigen Staates Ohio hergestellt, so haben die meisten Kupfergegenstände sich in der Gegend des Oberen Sees, in der das Kupfer gewonnen wurde, besonders in Wisconsin, gefunden; und sind die sogenannten Tier-Mounds, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine Besonderheit des Südens von Wisconsin, des Nordens von Illinois und der nordöstlichen Ecke von Iowa, so gehören die Grabhügel mit Steinkammern hauptsächlich Tennessee und Kentucky an, der Indianerprovinz, in der auch die kunstvollste Töpferei und die phantastischste Verzierungsweise herrscht, deren Motive aus geometrischen Figuren und Menschen- und Tiergestalten zusammengesetzt sind. Ihrer Stilisierung nach erinnern Menschen und Tiere aus den Mounds von Georgia und Tennessee schon an die quadratische Formensprache der altmexikanischen Kulturvölker. Muschelscheiben, denen aufgerollte Klapperschlangen eingeritzt sind, Pfeifenköpfe mit tätowierten Indianergesichtern aus Georgia und Tongefäße mit Entenschnäbeln aus Florida sieht man z. B. im Naturgeschichtlichen Museum zu Philadelphia und im Peabody-Museum zu Boston. Aber auch wirkliche, rundplastische Menschenbilder aus Stein sind in Georgia, Tennessee und Kentucky gefunden worden, in deren hauptstädtischen Museen, wie im Smithsonian Institute in Washington,

man ihnen nachgehen kann. Meist sind diese Gestalten von echt neolithischer Unförmlichkeit mit runden Mondgesichtern und mandelförmigen Schlitzaugen oder kreisrunden Glotzaugen, aber ihren Gesamtverhältnissen nach von gutem kubischen Zusammenschluß. Höchst kunstvoll aus Knochen geschnitzte Figuren vom Turnermound in Ohio besitzt das Peabody-Museum zu Boston; einen aus Kupferblech getriebenen Krieger zentralamerikanischer Art sieht man im Smithsonian Institute zu Washington. Welcher Art die Fäden waren, die diese Kulturen mit denen Zentralamerikas verbanden, ist nicht leicht festzustellen.

Schon auf anderem Boden steht die Kunst der sogenannten Pueblos-Indianer (d. h. Dorf-Indianer) im Südwesten Nordamerikas, die amerikanische und deutsche Forscher wie Fewkes und Krause uns näher gebracht haben. In größter Reinheit haben die Hopi (Moki) in Tusayan und die Zuñi in Cibola hier ihre alte Kultur bewahrt. Weiter im Süden schließen sich ihnen die Pima an. Zunächst fesselt uns die vorgeschichtliche Baukunst dieser Völker. Die Hopi und Zuñi legten kunstvolle, meist in Terrassen aufsteigende „Klippenburgen" (Clift Dwellings) in den Höhlen und Felsspalten der jäh abstürzenden Tuff- und Sandsteinwände (Cañones) der Flußtäler des Rio San Juan, des Rio Grande del Norte und des Rio Salado an. Die Pima aber erbauten die großen „Einhausdörfer" im Gebiete des Rio Gila, deren Trümmer noch heute als „Riesenhäuser" (casas grandes) erscheinen. Als die Hopi und Zuñi ihre Wohnungen von den Schluchten auf das Steppenhochland verlegten, bauten sie dort ihre Einhauswohnungen aus Lehm oder aus Luftziegeln, seltener aus Stein wieder auf. In diesen Einhausdörfern kleben die Wände der meist würfelförmigen Einzelwohnungen, die nur durch Leitern, oft nur durchs Dach zugänglich sind, wie Bienenzellen aneinander (Taf. 2 a).

Der eigentliche künstlerische Besitz dieser Pueblos-Indianer ist ziemlich minderwertig. Die Götzen der Zuñi, wie das „Idol" des Berliner Museums, zeigen fast so unförmliche Gesichtszüge wie die neolithischen Steingestalten Europas. Religiöse Bedeutung haben auch die mit bemaltem Leder überzogenen Tanzmasken und die mit Kreisen, Kreuzen, Stufen und rohen Figuren bemalten Tanzbretter, die in den Händen gehalten werden. Die nordamerikanischen Museen sind reich an Gegenständen dieser Art. Am bedeutendsten erscheint die in Scherben erhaltene Kunsttöpferei dieser Stämme. Ihre schwarz und rot auf weißen Grund gesetzten Verzierungen, die sich in Spiral- und Wellenlinien, Hakenkreuzen und Wirbelornamenten, Mäander- und Stufenansätzen gefallen, lassen schon den Übergang in die Formenwelt der alten Kulturländer Amerikas erkennen, an die sie grenzten.

Auf die Kunst der mittel- und südamerikanischen Kulturvölker kommen wir zurück. Den nordamerikanischen Naturvölkern reihen sich in Südamerika, außer den völlig kunstarmen Feuerländern und Patagoniern, namentlich die Bewohner der Gran Chaco genannten Steppen im Herzen des Festlandes und die Indianer des großen Wald- und Flußgebietes an, das, hauptsächlich zu Brasilien gehörig, im Westen von den Anden, im Norden und Osten von dem Atlantischen Ozean begrenzt wird. Gerade die deutsche Forschung hat diese Gebiete erschlossen. Den Untersuchungen der Brüder von den Steinen südlich vom Amazonenstrom, Th. Koch-Grünbergs im Nordwesten des Gebietes, Max Schmidts in Zentralbrasilien, Ludw. Kerstens im Gran Chaco schließen sich die zusammenfassenden Studien Ed. Selers, Paul Ehrenreichs und Max Uhles an.

An vorgeschichtlichen Urkunden fehlt es auch in Südamerika nicht. Gerade in den Pampas Argentiniens sind mit den Überresten vorweltlicher Tiere rohe Steinwerkzeuge und

geglättete Knochengeräte gefunden worden. Gerade in den vorgeschichtlichen Muschelhaufen des kältesten Südens und des heißesten Nordens Südamerikas sind Tonscherben, wie in den „Kjökkenmöddinger" Dänemarks (Bd. 1, S. 19), aber auch Steinnäpfe zum Vorschein gekommen. Die Felsen Chiles und Brasiliens tragen Ritzzeichnungen und Malereien verschiedener Menschenalter, die Koch-Grünberg untersucht hat; und in Chile sind auf hellem Wüstenboden durch Steinsetzungen kolossale Zeichnungen ausgeführt worden, die an die Mounds Nordamerikas erinnern.

Zu den primitivsten Urvölkern gehören nach wie vor einige feuerländische Stämme, die sich auf dem Lande höchstens Schutzdächer aus Zweigen und Fellen gönnen, ihren mit Fischbein zusammengenähten Rindenbooten aber durch eingespannte Holzreifen eine gewisse Seetüchtigkeit zu geben verstehen. Unter den Patagoniern besaßen die Araukaner eine etwas höhere, von der Westküste herübergekommene Bildung, während die übrigen Reitervölker dieser Gegenden sich nur durch ihre Zeltwohnungen aus Guanakofellen und ihre Fellmäntel auszeichnen, die mit der glatten, bunt bemalten Seite nach außen getragen werden. Die Wohnungen der Nomadenstämme des Gran Chaco gehören zu jenen aus Zweigen zusammengebogenen Bienenkorbhütten, wie sie uns bei so vielen Naturvölkern entgegentreten; die seßhafteren, Ackerbau treibenden Stämme aber, wenigstens die Kadinéo, bewohnen schlichte Schlafgerüste, die unter gemeinsamem langgestreckten Dach nur mit Rückwänden ausgestattet sind, während sie ihre Vorderseite offen der Straße zukehren. Wie die roh geschnitzten Holzfiguren der Kadinéo, die Erinnerungen an christliche Heilige bewahren, zeigt z. B. das figürliche Schnitzwerk der hölzernen, messingbeschlagenen Zauberpfeifen der Payagua-Indianer, über das Karl von den Steinen berichtet hat, biblische Anklänge, die auf die Jesuitenherrschaft des 18. Jahrhunderts zurückgehen. Besonders merkwürdig ist eine solche Pfeife des Berliner Museums, die das Paradies mit Gottvater, dem Cherub, Eva und Adam, diesen mit dem Teufelschwanze, und die mächtige Schlange am Baume der Erkenntnis in äußerst kindischer Formensprache und roher Auseinanderzerrung darstellt. Kunstgeschichtlich am bemerkenswertesten sind die eigentlichen Waldindianer Brasiliens, Guayanas, Venezuelas und Kolumbiens. Von ihnen sind die Ges-Völker im Osten Brasiliens, zu denen die Botokuden gehören, freilich fast so kunstlos wie die Feuerländer, besitzen aber namentlich die Tupi (Mandruku, Auetö), die Karaiben (z. B. die Bakaïri) und die Aruaken eine gewisse gewerbliche Kunst, die zu lehrreichen Untersuchungen Anlaß gegeben hat. Es sind metallose Völker, bei denen die Männer jagen und fischen, die Frauen etwas Feldbau treiben, bei den fortgeschritteneren Stämmen auch weben und Tontöpfe kneten. Im Wohnbau aller dieser Völker herrschen neben dem reinen Viereckbau alle möglichen, manchmal merkwürdige, Übergänge zum Rundbau. Am Rio Uaupes fand Koch-Grünberg die großen, Maloks genannten Sippenhäuser der Kaua-Indianer, die weitläufige, luftige Viereckbauten mit Satteldächern sind (Taf. 2 b). Die Pfosten und Giebelwände dieser Häuser pflegen mit Friesen stehender Rautenmuster und nebeneinandergestellter konzentrischer Kreise bemalt zu sein, wobei ganze Pfosten als rohe steinzeitlich geometrisierte Menschen erscheinen. Lange Zeilendörfer mit Giebelhäusern bewohnen nur die Karayá am Araguayafluß. Den Übergang zum Reinbau bezeichnen (nach Ehrenreich) die halbrunden Vorbauten an den Rechteckhäusern der Aruakstämme am Purùsflusse. Die Bakaïri im Xingúquellgebiet bauen, nach Karl von den Steinen, bienenkorbförmige Häuser, denen sie einen First zu lassen verstehen; und in merkwürdiger Weise wissen die Stämme am Rio Apaporis dem Kegeldach über den Rundwänden ihrer Hütten noch ein First- und Giebeldach aufzusetzen. Pfahlbauten sind an der Nordküste des ganzen Gebietes üblich.

Im Hausrat aller dieser Völker spielt als ihr charakteristisches Eigentum die Hängematte, die bei den Karaiben aus Baumwolle gewebt, bei den Aruaken aus Bast geflochten zu sein pflegt, eine Hauptrolle. Aber auch an Sitzschemeln, die in Guayana und im Xingúquellgebiet derbe Tiergestalten annehmen, fehlt es keineswegs.

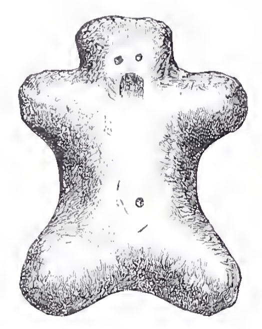


Abb. 34. Lehmpuppe der Bakaïri. Nach von den Steinen.

Als Körperverzierung ist die rote Bemalung beliebt; im Körperschmuck spielen die aus leichten bunten Papageienfedern gearbeiteten Kopfaufsätze, Binden, Rückengehänge, Schurze und ganzen Anzüge eine wichtige Rolle.

Die Töpferei ist hauptsächlich bei den Aruaken zu Hause. Vorgeschichtliche Töpfe sind auf der Insel Marajó an der Mündung des Amazonenstromes gefunden worden. Die Herkunft der Tontöpfe, die, außer Kürbisgefäßen, den niedriger stehenden Stämmen allein bekannt sind, aus den geflochtenen Körben, in denen sie modelliert wurden, ist für die südamerikanischen Naturvölker wahrscheinlich gemacht worden. Daß einige geometrische Muster aus der Technik des Flechtens entstanden, hat Max Schmidt gerade für diese Gegenden nachgewiesen.

Die Tongefäße der Aruaken am Içanafluß zeichnen sich durch ihren glänzenden Firnis und ihre aufgemalten reichen geometrischen Verzierungen aus. Die Anwohner des Xingúquellgebietes aber ragen durch ihre bildnerische Begabung hervor. Die Palmblattpuppen der Bororó, von denen Foy die des Kölner Museums veröffentlicht hat, können in ihrer völligen Formlosigkeit freilich nur als Sinnbilder menschlicher Gestalten gelten. Aber schon die Lehmpuppe der Bakaïri, die von den Steinen nachgebildet, gleicht auffallend der Menschenbildung der vorgeschichtlichen jüngeren Steinzeit Europas (Abb. 34). Die geschnitzten Holzschemel in Gestalt von Jaguaren, Affen, Geiern, Nimmersattvögeln lehren uns ebensowenig neue Seiten der Kunstübung kennen wie die Tontöpfe in Gestalt von Fledermäusen, Gürteltieren, Faultieren, Enten, Eulen, Tauben, Eidechsen, Fröschen und Schildkröten. Doch sei bemerkt, daß besonders die Kröten- und Schildkrötentöpfe (Abb. 35) von verblüffender Naturwahrheit sind. Die Zeichenkunst dieser Völker veranschaulicht in besonders lehrreicher Weise den Zusammenhang zwischen der Darstellung natürlicher und geometrischer Gegenstände. So zeigen die auf Tiere beschränkten Pfostenzeichnungen in der „Künstlerhütte" der Auetö (Abb. 36) in der eckigen Auffassung der Eidechse und der Schlange, deren Köpfe Rautengestalt erhalten, und des Affen, dessen Leib aus zwei mit der Spitze gegeneinander gestellten Dreiecken besteht, deutlich, wie Natureindrücke anfangen, sich zu geometrisieren, und noch deutlicher beweisen die vorbildlichen Ornamente, die sich in dem Häuptlingshaus eines Bakaïridorfes auf einem aus weiß bemalten Rindenstücken zusammengesetzten Friese entlang zogen, daß die in jenen Gegenden üblichen Ornamente eckig stilisierte Nachahmungen von Tieren oder Teilen von Tieren sind. Die Namen der

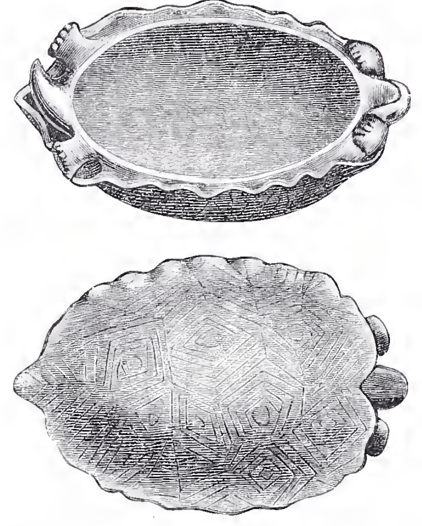


Abb. 35. Brasilianische Töpfe in Schildkrötengestalt. Nach von den Steinen.

einzelnen vorbildlichen Muster und die übereinstimmende Erklärung, die die Eingeborenen von ihnen gaben, ließen keinen Zweifel daran zu: Wellen- oder Zickzacklinien bedeuten Schlangen; die Flecke der Schlangenhaut verwandeln sich ganz naiv in neben den Linien verteilte Punkte; Fische werden vorzugsweise zu Rauten mit verschiedenen Beigaben zur Unterscheidung verschiedener Arten; Fledermäuse erscheinen als Dreiecke stilisiert, wenngleich das Dreieck in der Regel zur Nachbildung des kleinen, einzigen Bekleidungsstückes der Frauen dieser Gegenden (Uluri) dient. Das Lieblingsmuster der Ornamentik dieser Stämme ist die von ihnen selbst als Mereschu bezeichnete Raute, deren vier Ecken durch schwarze Dreiecke ausgefüllt sind. Der Mereschu ist ein annähernd rhomboider Fisch jener Gegenden: die in die Figur hinein verlegten Dreiecke sollen Kopf, Schwanz und Flossen bedeuten. In bezeichnender Weise erscheinen alle diese Muster z. B. auf den Rückenhölzern, die einen Festschmuck der Bakaïri bilden. Unsere Abbildung 37 zeigt unter a das Mereschu-, unter b das Uluri-, unter c das Fledermaus-, unter d das Schlangen-Muster. Beachtenswert ist das Zugeständnis von den Steinens, daß sich die Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung dieser Muster bei den Auetö weniger lebendig erhalten hat als bei den Bakaïri. Es stimmt das zu unserer Anschauung (vgl. S. 23), daß die geometrischen Ziermuster, was auch immer ihr Ursprung gewesen sein möge, durch den Gebrauch einiger Geschlechter ihre ursprüngliche Bedeutung einbüßen und ins geometrische Bewußtsein der Völker übergehen. Die ganze Deutung von den Steinens aber stimmt zu unserer eigenen vorgeschichtlichen Erfahrung, daß die Naturbeobachtung und ihre mehr oder weniger stilisierte Verwertung die Grundlage jeder Kunst, jeder Ornamentik, sogar der geometrisierenden Linienmuster ist. Im einzelnen sind Vorbild und Entstehungshergang in jedem Falle verschieden; und es ist auch keineswegs ausgeschlossen, daß in manchen Fällen lebende Gestalten erst wieder in die geometrischen Formen hineinkonstruiert werden. Daß die von der Beobachtung verschiedener natürlicher Vorbilder ausgehende ornamentale Entwickelung aber immer auf dieselben geometrischen Figuren hinausläuft, spricht, wie schon früher bemerkt, für eine angeborene mathematische Veranlagung des menschlichen Geistes.

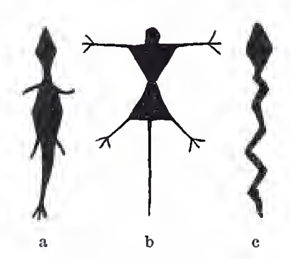


Abb. 36. Pfostenzeichnungen der Auetö. Nach Karl von den Steinen.

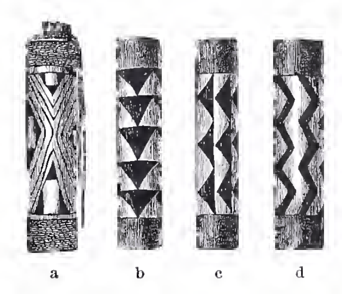


Abb. 37. Ornamente der Bakaïri. Nach Karl von den Steinen.

III. Die Kunst der metallkundigen Natur- und Halbkulturvölker.

Über die Grenze zwischen Natur- und Kulturvölkern läßt sich auch nach Vierkandts Erörterungen noch streiten. Uns kommt es nicht auf den Namen, sondern auf die Entwickelungsstufe an.

Wie im vorgeschichtlichen Europa die Einführung der Metalle, hier zunächst der Bronze, zwar dem ganzen Besitz der Völker ein neues, geschmeidigeres, glänzenderes Ansehen gab und eine neue Verzierungsweise in den Vordergrund rückte, gleichwohl aber in den Hauptkünsten, der Baukunst, der Bildnerei und der Malerei, keineswegs sofort, sondern nur allmählich, eine Wendung zu größerer Reife und besserem Formenverständnis erzeugte, so erhebt sich die Kunst

der „Naturvölker“, die die Metalle zu bearbeiten verstehen, also die Kunst der Malaien Südostasiens und der Neger Afrikas, keineswegs in allen, doch aber in manchen Stücken über die Kunst der metallosen Naturvölker.

Die Kenntnis der Gewinnung und Bearbeitung der Metalle muß den Malaien vom Nordwesten, den Negern, soweit sie in Afrika nicht bodenständiger Besitz ist, vom Nordosten zugeführt worden sein, ist bei diesen wie bei jenen aber älter als ihre zeitweilige oder örtliche Erhebung über die Stufe der Naturvölker. Uralte überlegene fremde Kulturen haben den Negern wie den Malaien manche Wege gewiesen. Während aber die Negerrasse alles, was ihr zugeführt wurde, „vernegerte“ und im Sinne der Naturvölker bearbeitete, gaben die Malaien, die uns zunächst beschäftigen, sich nacheinander den indischen, westasiatisch-islamischen und chinesischen Einflüssen in solchem Maße gefangen, daß in weiten Kreisen des von ihnen bewohnten Gebietes von ihrem eigenen alten Naturstand nicht viel mehr übrigblieb.

1. Die Kunst der malaiischen Naturvölker.

Die eigentliche Malaienwelt bildet im wesentlichen das „indonesische“ Inselreich, das im Norden und Westen an die alten Kulturvölker Asiens, im Osten und Süden an die Melanesier und Mikronesier grenzt, die wir kennen gelernt haben. Als Malaien im Sinne der Völkerkunde, die nach Volz einen selbständigen Zweig der „gelben Rasse“ bilden, gelten vor allem die einheimischen Bewohner der Sunda-Inseln Sumatra, Borneo, Java, Celebes und Timor, der Molukken, der Philippinen und der Mentawei-Inseln, aber auch Madagaskars unweit der Südostküste Afrikas und der Halbinsel Malakka, die die Südspitze des asiatischen Festlandes darstellt. Als Reste vormalaiischer Bewohner dieses weiten, meerdurchflossenen, in tropischer Fruchtbarkeit wuchernden Inselgebietes erscheinen hier und da die den Melanesiern verwandten dunkelfarbigen und kraushaarigen Negritos, wie die Orang Semang der Halbinsel Malakka (vgl. S. 26), hier und da aber auch ein grobknochiger hellerer Volksstamm, wie die Orang Kubu auf Sumatra, die als die kulturlosesten Menschen der Erde geschildert werden. Über diese Unterschichten lagert als deutliche Hauptschicht die altmalaiische Kultur. Aber auch die Malaien haben sich unter dem Einfluß der schon genannten fremden Kulturströme so vielfach gemausert, daß gerade die Betrachtung ihrer künstlerischen Kultur oft auf Widersprüche und Schwierigkeiten stößt. Die Ruinen mächtiger Kunstbauten, unter denen die des Buddhatempels zu Borobudor auf Java mit ihren 555 Nischen für lebensgroße Buddhabilder die gewaltigsten sind, gehören nicht der Halbkultur eines Naturvolkes, sondern der brahmanischen und buddhistischen Kultur Indiens an. Dasselbe gilt von den zahlreichen steinernen und bronzenen Hindugötterbildern, die hier gefunden werden. Auch das Eisen und ihre eigene Schrift erhielten die Malaien erst von den Indern. Die prächtigen grünen, braunen und blauen, oft mit Drachen geschmückten Tongefäße aber, die, wie schon Adolph Bernhard Meyer gezeigt hat, zu den wertvollsten Erbstücken eingeborener Familien auf Borneo gehören, früher auch auf den Philippinen gehörten, sind Kunstschätze, die vor vielen Jahrhunderten aus China eingeführt wurden. Jene hindostanischen Einflüsse auf den Inseln des ostindischen Archipels und diese Handelsbeziehungen mit China reichen bis in unser frühes Mittelalter, ja vielleicht noch weiter zurück. Im hohen Mittelalter hielt dann der Islam seinen Siegeszug über die malaiischen Inseln. Nüchterne Moscheen ohne künstlerische Gestaltung traten an die Stelle der alten Hindutempel; die Kunst des Bronzegusses ging wieder verloren; die arabische Schrift wurde zum Behälter einer ziemlich unbedeutenden malaiischen Geschichtschreibung und

Dichtkunst. Einige Jahrhunderte später ergoß sich ein breiter Strom europäischer Bildung über die Malaieninseln, besonders über Java; und chinesischer Gewerbefleiß wetteifert hier noch heute mit dem europäischen in der Zurückdrängung alteinheimischer Kunstfertigkeiten. Von einer malaiischen Kunst im Sinne der Kunst eines Naturvolkes auf der Stufe einfacher Metallzeit würden wir daher kaum reden können, wenn das alte Malaientum sich nicht von den Küsten und Hauptstädten in die Berge und ins Innere der Inseln oder an deren entlegenste Gestade zurückgezogen und hier wenigstens einigermaßen unverfälscht erhalten hätte. Java kommt dabei überhaupt kaum mehr in Betracht. Sumatra, Borneo, Celebes, Luzon stehen im Vordergrunde unserer Untersuchung. Völkerschaften wie die Battak auf Sumatra und der benachbarten Insel Nias, die Dayak auf Borneo, die Minahasser und andere Stämme auf Celebes, die Tagalen, Kianganen und Igorroten von Luzon (Philippinen) lassen noch heute den ursprünglichen Stand der malaiischen Kunstfertigkeiten ahnen; und wenn wir „die bildenden Künste bei den Dayaks auf Borneo" bevorzugen, so hat dies zunächst keinen anderen Grund als den, daß wir über ihre Kunst durch ein bekanntes altes Buch A. R. Heins am besten unterrichtet sind. Neuere Werke von Volz über Nordborneo, von P. und F. Sarasin über Celebes und von Veth über Java haben unseren Blick in die „altmalaiische" Kunstwelt erweitert. Zusammenfassend hat Volz die malaiische Kultur in Buschans „Völkerkunde" behandelt.

Vor ihrer Berührung mit den Indern und Chinesen treten die Malaien, wie schon Crawfurd dies sprachlich nachgewiesen hat, uns als ein Volk entgegen, das dem Landbau und der Viehzucht, der Weberei aus Pflanzenbast, nach Crawfurd auch der Bereitung und Bearbeitung des Eisens, jedenfalls der Herstellung der Bronze, ohne besondere Geschicklichkeit der Töpferei, mit Vorliebe aber der Schiffahrt und dem Handel oblag. Eine Besonderheit der Malaien war die Bambusindustrie. Volz redet in bezug auf jene vormalaiischen Urstämme von einer „Holzzeit", in bezug auf die Malaien selbst von einer „Bambuszeit" und deren Kultur. Die religiösen Anschauungen der Malaien aber waren in der gleichen Verquickung von Seelen-, Ahnen- und Tierverehrung befangen, die wir in Ozeanien und Amerika fanden; ja sie näherten sich in einigen Beziehungen sogar der Gespensterfurcht und dem Fetischdienst der Neger. Wie der Ahnenkultus, so hat auch die Vorstellung von dem Totenschiff, das die Seelen ins Jenseits führt, und von dem Nashornvogel, der die Stelle des Totenschiffes vertritt, sobald das Jenseits über den Wolken gesucht wird, die künstlerische Einbildungskraft der Malaien befruchtet. Als vorbildlich für jene Darstellungen von Ahnenreihen durch Häufung und Aneinanderreihung von Menschen- und Tiergestalten, wie wir sie in Melanesien besonders in Neumecklenburg, in Amerika besonders bei den Nordwestindianern gefunden, hat Schurtz neuerdings die Zauberstäbe der Battak bezeichnet, die man z. B. im Leipziger und im Dresdener



Abb. 38. Zauberstab der Battak. Nach Ratzel. (Zu S. 46.)

Museum für Völkerkunde kennen lernt (Abb. 38); als vollgültigste Verbildlichungen der Mythen vom Totenschiff aber gelten das Battaksargmodell in Schiffsgestalt mit Kopf und Schwanz des Nashornvogels im Dresdener und die Dayakmalerei mit ähnlich gestalteten Totenschiffen im Berliner Museum für Völkerkunde. Erscheint es demnach nicht unmöglich, daß die altmalaiische Kultur der Ausgangspunkt der ganzen melanesischen und polynesischen Kunstübung gewesen ist, die wir kennen gelernt haben, so ist es doch nicht ausgeschlossen, daß die Kunst dieser „Zone" einen anderen, vielleicht sogar den entgegengesetzten Weg gegangen ist. Wie das Nebeneinander der Erscheinungen sich nacheinander entwickelt, entzieht sich bei der Kunst der Naturvölker bis jetzt noch vielfach unserer Erkenntnis. Die Forschung gerät hier leicht in Sackgassen, die sie gut tut, als solche zu bezeichnen.

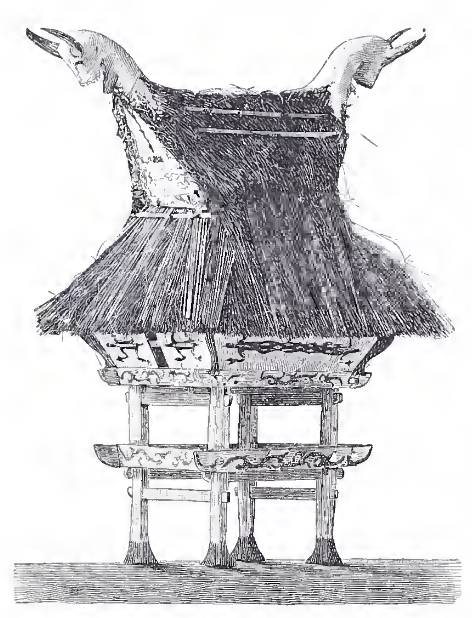


Abb. 39. Totenhaus der Battak. Nach einem Modell im Ethnographischen Museum zu Dresden.

An vorgeschichtlichen Überlieferungen fehlt es auch in diesen Gebieten keineswegs völlig. Paläolithische Steinwerkzeuge haben sich auf Celebes und in Sumatra gefunden. An neolithischen Steinformen fehlt es z. B. auf Java nicht.

Im Wohnbau nehmen die Malaien eine bestimmte, ausgeprägte Stellung ein. Sie sind die eigentlichen Pfahlbauer unter den reiferen Naturvölkern; und wo sie noch nicht ganz von fremden Anschauungen fortgerissen worden, bleiben sie auch heute noch dem Pfahlbau treu, wie ihn z. B. die Wasserstadt Johore auf der Südspitze von Malakka (Taf. 4 a) in reinster Ausbildung veranschaulicht. Selbst auf dem Lande pflegen sie ihre Wohnungen auf „Pfählen" zu errichten, die sich manchmal bis zu einer Höhe von 12 m über den Erdboden erheben. Die „Pfähle", auf denen die Häuser ruhen, und die „Balken", aus denen die Böden und Dachgerüste zusammengesetzt sind, bestehen in der Regel aus Bambusrohr, dessen „Röhrennatur" alle Zapfenverbindungen auf dem einfachsten Wege bewältigt. Vervollständigt wurden die Verbindungen durch Schlingen von Bast und dem Rotang, dem schmiegsamen „spanischen Rohr". Die Dächer und Wände bestanden oft nur aus abnehmbaren Tafeln, die daher bei den Junggesellenhäusern oft ganz weggelassen wurden. Zwei Hauptformen des Pfahlbaues ergaben sich, je nachdem das Haus sich als besonderes Gebilde auf dem farbigen Pfahlrost erhob oder Pfahlrost und Haus aus demselben, durchlaufenden Gerüste bestehen. Übrigens fehlt es im malaiischen Inselgebiet neben den Hausgerüsten aus Bambus auch nicht an solchen aus Holzpfosten, Holzpfählen und Holzplanken, ja manche Häuser der Battak auf Sumatra ruhen auf Steinpfosten und steinernen Unterbauten. Die Stadt Palembang auf Sumatra, deren Hauptstraße der Monsifluß bildet — das Venedig Sumatras —, ist eine Pfahlbaustadt im Wasser; die Dayakdörfer im Urwald Borneos sowie die von Hans Meyer geschilderten Tagalen- und Igorrotendörfer auf den Höhen Luzons aber sind Pfahldörfer auf dem Trockenen. In Dumoga Besár auf Celebes fand Sarasin eine gerade Hauptstraße, deren Pfahlhäuser der Straße in bezeichnender Weise ihre Giebelseiten zukehrten, aus denen wieder Pultdächer auf

a Die Wasserstadt Johore auf der Südspitze von Malakka.
Nach Weule.



b Straße des Battak-Dorfes Pakanten auf Sumatra.
Nach Photographie im Ethnographischen Museum zu Leipzig.

a Rabeh-Palast zu Dikoa in Hinter-Kamerun.
Nach Photographie (Lohmeyer) der Photozentrale des Kolonialkriegerdanks in Berlin.

b Waheia-Hütte am Viktoria-See in Ostafrika.
Nach Photographie (Lohmeyer) der Photozentrale des Kolonialkriegerdanks in Berlin.

die Straße hervortraten; und auch eine Dorfstraße im Battakdorf Pakanten auf Sumatra (Taf. 4 b) vergegenwärtigt uns den malerischen Reiz dieser tropischen Bauweise. Auf den Mentawei-Inseln gibt es Häuser, die 40—60 m lang sind, auf Borneo gar Einhausdörfer, die eine Länge von 100—180 m erreichen. Gerade diese gemeinsamen Riesenwohnungen gehören den unberührten altmalaiischen Schichten an. Im Inneren Sumatras fand Maaß neben Häusern, die eine Treppe in der Mitte besaßen, auch solche, deren Mitte ein mit Steinen belegter Gang einnahm. Die großen Versammlungshäuser, die auf Sumatra Balé, auf Celebes Lobo genannt werden, dienen zugleich als Junggesellen- und Fremdenhäuser, manchmal auch als Geisterhäuser. Stattliche „Lobo" dieser Art und nicht minder stattliche Königshäuser fanden die Vettern Sarasin im Inneren von Celebes. Das Vorratshaus und das Totenhaus vervollständigen die Reihe der malaiischen Dorfbauten. Der viereckige Grundriß, der durch den Pfahlbau begünstigt war, ist bei den malaiischen Völkern die Regel; nur hier und dort, wie auf den Nikobaren und den Mentawei-Inseln, finden sich runde oder ovale Anlagen. Das den tropischen Regengüssen trotzende hohe, steile Dach ist bald Walmdach, bald Giebeldach, bald beides zugleich, wie in jenen Häusern auf Celebes oder in Häusern der Battak, bei denen, wie in dem abgebildeten Totenhaus, der schräg nach außen vorspringende Giebel sich über walmartige Anläufe erhebt (Abb. 39). Die größeren Gebäude sind fast immer mit Veranden ausgestattet, die jedoch manchmal durch einen offenen Bretterboden ersetzt werden. An Schmuck und Zierat fehlt es allen diesen Häusern keineswegs. Bei den Battak sind die Außenwände vielfach schwarz und rot auf weißem Grunde mit Ornamenten oder Tierdarstellungen bemalt; und die Giebelspitzen zieren in Holz geschnitzte sinnbildliche Tierköpfe. Alle diese Eigenarten, auch die übliche Verbindung von Walm- und Giebeldach zeigt das abgebildete Sultanhaus des schon genannten Battakdorfes Pakanten auf Sumatra (Abb. 40). Bei den Igorroten kommen Türpfostenfiguren in menschlicher Gestalt vor.



Abb. 40. Giebel des Sultanhauses im Battakdorfe Pakanten auf Sumatra. Nach Photographie im Ethnographischen Museum zu Leipzig.

Bei den Dayak pflegen die Giebel mit reichem, oft gewundenem Schnitzwerk geschmückt und an den Hauswänden geschnitzte Dämonen- und Fratzenbilder angebracht zu sein, die manchmal chinesischen Einfluß verraten. Prächtig geschnitzte alte Versammlungshäuser fand Maaß im Inneren Sumatras. Das 120 Jahre alte Dorfhaus zu Alahan Pandjang ist mit Schnitzwerk verziert, dessen Pflanzenarabesken mit ihren aufgerollten Enden natürlich durch die asiatische Ornamentik bedingt sind, aber so innig dreinschauen wie unsere Barockverzierungen, wo sie sich dem Rokoko nähern. Als Verlängerung der Giebelbalken ragen, sich kreuzend und in der Kreuzung mit geschnitzten Tierköpfen geschmückt, vielzinkige Gabeln in die Luft, und auch Balken im Inneren des Hauses sind mit rohen Tier- und Menschengestalten beschnitzt. Ein hübsch geschnitztes Brett aus Tomohon auf Celebes, das einen Pferdefang in dekorativer Reihenstilisierung darstellt, besitzt das Baseler Museum (Abb. 41).

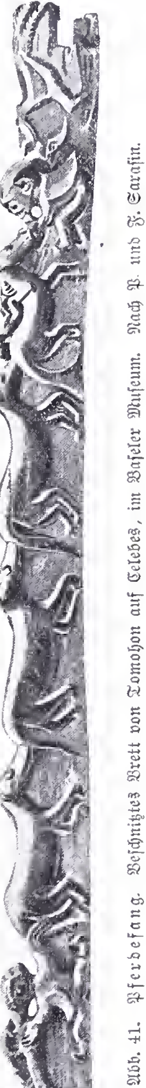


Abb. 41. Pferdefang. Beschnitztes Brett von Tomohon auf Celebes, im Baseler Museum. Nach P. und F. Sarasin.

Die alteinheimische **Rundbildnerei** der Malaien ist, wenn auch fast überall rohe Steinfiguren vorkommen, im wesentlichen Holzschnitzerei. Ahnenbilder, die bisweilen für Götzenbilder ausgegeben werden, spielen auch hier die Hauptrolle; daneben kommen aber auch menschliche Gestalten vor, die, wenn nicht angebetet, so doch als Vertreter guter oder böser Geister gedacht und an manchen Orten zur Abwehr widriger Einflüsse an Türpfosten, Grabhütten oder Wegen aufgestellt werden. Wenn diese Figuren in den Gesamtverhältnissen auch weniger verfehlt zu sein pflegen als die melanesischen, insbesondere nicht so unförmlich große Köpfe haben wie manche von diesen, so stehen sie in der Auffassung und Wiedergabe der menschlichen Formen im einzelnen doch keineswegs höher als sie. Indessen lassen sich gewisse typische Unterschiede zwischen den Figuren verschiedener Inseln und Stämme anmerken. Die Götzen- oder Ahnenbilder von der Insel Nias, die meist in hockender Gestalt dargestellt und mit Kopfbedeckungen versehen sind, zeichnen sich bei sorgfältiger Arbeit und richtiger Zählung der Finger und Zehen durch scharf ausgeprägte Gesichtszüge mit aufgeworfenen Lippen und ausgesprochenen, in die Höhe gerichteten Stumpfnasen aus. Viel unförmlicher sind ähnliche Figuren der Battak in der Dresdener Sammlung. Die Köpfe sind oval, die Gesichter und Nasen flach, die Glieder ohne Verhältnis und Modellierung. Der Gesamteindruck ist außerordentlich nichtssagend. Die stehende minahassische Hausgottheit Tételes von Celebes, die Sarasin veröffentlicht hat, zeigt verkümmerte, symmetrisch zu beiden Seiten des langen dünnen Rumpfes herabhängende Arme, kurze Beine und einen ovalen Kopf mit niedriger Stirn, zahnreichem Munde und runden Glotzaugen. An anderer Stelle von Celebes aber erhebt sich über einem Schrein mit Opfergaben die Halbfigur eines entgegengesetzt stilisierten Götzen mit ungegliedertem Klotzrumpf und in flachem Relief anliegenden verschränkten Armen. Ein Grabpfahl von Borneo ist mit einem stilisierten Kopf bekrönt, auf dem eine ganze kleine nackte Gestalt mit halbgespreizten Beinen steht, während die Eidechse, die am Pfahl hinaufläuft, die Seele des Verstorbenen verkörpern soll. Wieviel krauser wirken dagegen auf den neumecklenburgischen Grabpfählen (vgl. S. 24) Menschen- und

Tiergestalten in- und miteinander! Die Steinbildwerke der indischen Kunst in Indonesien können wir natürlich erst mit dieser betrachten. Rohe vorindische Göttergestalten aus Stein aber finden sich z. B. auf Java und im Norden Sumatras. Ausdrucksvoller in der Gesamterscheinung sind dagegen die Ahnenfiguren der Igorroten von Luzon, die man z. B. im Dresdener Museum kennen lernt. Die Körperverhältnisse und die Durchbildung der einzelnen Gliedmaßen sind freilich auch hier manchmal unglaublich vernachlässigt. Aber die Gesichter mit ihren mongolischen Augen und nach unten gebogenen Nasen haben einen Typus für sich; und in den Bewegungen und Stellungen spricht sich ein Streben nach Eigenleben aus. Unsere Abbildung 42 vergegenwärtigt zwei Ahnenbilder der den Igorroten nahe verwandten Kianganen, eine Frau mit ihrem Kinde auf dem Rücken und einen Krieger mit erhobenem Arm. Gestalten ähnlichen Stils besitzt z. B. das Bremer Museum.

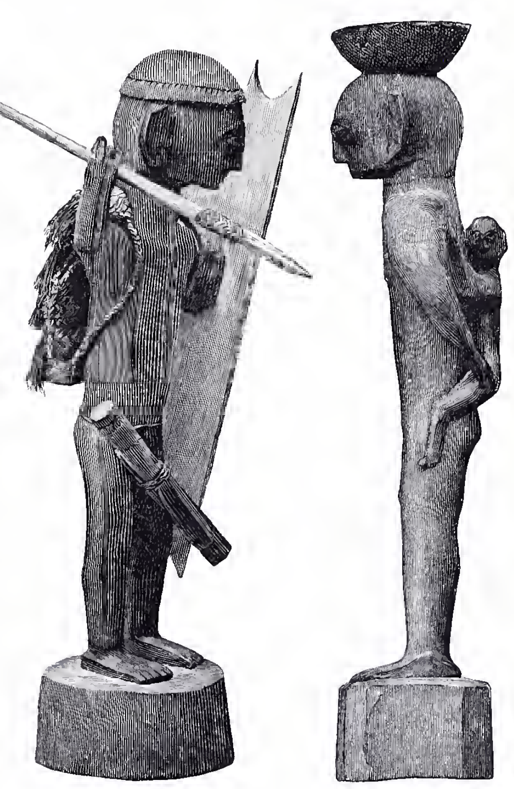


Abb. 42. Ahnenbilder der Kianganen, im Ethnographischen Museum zu Dresden. Nach A. B. Meyer.

Von den aus Tier- und Menschenfiguren zusammengesetzten, mit den religiösen Vorstellungen dieser Völker zusammenhängenden Schnitzereien sind die stilvoll geschnitzten Zauberstäbe der Battak und die Grabpfähle der Dayak schon erwähnt worden. Hierher gehören aber auch die sogenannten Knjalans der Dayak, die man vortrefflich im Wiener Hofmuseum studieren kann (Abb. 43). Diese eigenartig zusammengesetzten bemalten Schnitzwerke, die zu Zeremonien bei den Kopfjagdfesten benutzt werden, stellen Tier- und Menschenfiguren in seltsamer Verbindung auf dem Rücken eines stilisierten Nashornvogels dar. Vergegenwärtigt man sich ihren Gebrauchszweck, die mythologische Bedeutung des Nashornvogels und die äußere Verwandtschaft dieser Schnitzereien mit melanesischen und westafrikanischen Arbeiten, so wird man Schurtz ohne weiteres zugeben, daß sie wichtige Glieder in der Gesamtkette dieser Darstellungen sind. Besonders auffallend ist die Ähnlichkeit westafrikanischer Schiffsschnäbel, die wir kennen lernen werden, mit diesen Knjalans der Dayak. Aber auch im indonesischen Gebiet kommen ähnliche geschnitzte Schiffsschnäbel vor. Einen beschnitzten Einbaum, an dessen Vorderende in starkem Relief ein Drachen mit hohem Rückenkamm dargestellt ist, hat Sarasin vom Strande von Celebes heimgebracht.

Die selbständigen einheimischen **Malereien** der Malaien sind mehr Bilderschriften als Gemälde. Dies gilt selbst von den großen dayakischen Tafeln mit Totenschiffdarstellungen, die Grabowsky veröffentlicht hat. Doch spielt die Malerei in der **Zierkunst** dieser Völker eine wichtige Rolle. Man denke an die Häuser der Battak, an die Schilde der Dayak. Hier

ist die Malerei von der Ornamentik nicht zu trennen. Gerade auf diesem Gebiete aber haben indische, chinesische, arabische Motive sich in so breiten Schichten über den ursprünglich malaiischen Formenbesitz gelagert, daß es kaum möglich ist, diesen rein auszusondern.

Die malaiische Tierornamentik neigt in Flächendarstellungen durchaus zur Geometrisierung; und die malaiische Geometrisierung neigt in ihren rundlichen Schwingungen wieder zur Nachahmung von Pflanzenformen, die durch die Bekanntschaft mit indischer und chinesischer Ornamentik gefördert wird. Die Tiger- und Drachenfratzen der chinesischen Schilde erstehen in der Schildmalerei der Dayak als Dämonenfratzen mit Glotzaugen, offenen Mäulern und mächtigen Hauern, manchmal bei alledem mit Resten menschlicher Gliedmaßen. Auf einem Dayakschild des Berliner Museums (Abb. 44) ist dies alles noch deutlich bemerkbar; auf einem Schilde aus dem Inneren von Celebes im Leidener Museum aber sind die Bestandteile schon so durcheinander gewürfelt, daß es einiger Gewöhnung bedarf, sie zusammenzusuchen. Ein vierhundert Jahre alter Krisgriff aus Java im Ethnographischen Museum zu Wien zeigt die Gesichtsfratze in eine pflanzlich wirkende, aber wohl schlangenartig gedachte Arabeske aufgelöst (Abb. 45). Daß die gewundenen javanischen Krise, die zu den gefährlichsten Waffen der Malaien gehören, ihrer ganzen Gestalt nach als sinnbildliche Schlangen aufzufassen sind, hat Schmeltz dargetan. Daß aber das Ranken- und Volutenornament aus Sumatra, das Hein nach Forbes abgebildet hat (Abb. 46), einen Tiger mit aufgerollten Beinen, aufgerolltem Schwanz und Volutenaugen darstellen soll, erkennt man erst, wenn man sich des ganzen Entwickelungszusammenhanges der Ornamentik dieser Völker bewußt geworden ist. Erst dann treten einem auch, losgelöst von Gesichtslinien, in den konzentrischen Kreisen und Voluten die allgegenwärtigen Augen entgegen; und erst dann wundert man sich auch nicht mehr, daß anscheinende Pflanzenarabesken, wie sie an Dayaksärgen vorkommen (Abb. 47), von den besten Kennern als Köpfe des innig mit den religiösen Vorstellungen dieser Völker verknüpften Nashornvogels erkannt werden.

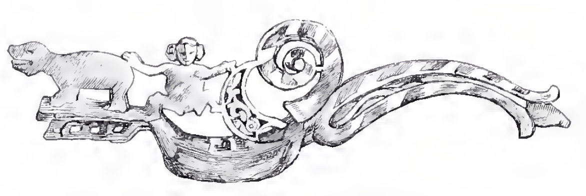
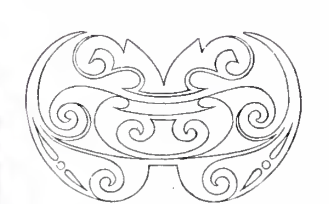

Abb. 43. Kujalan der Dayak, im Wiener Hofmuseum. Nach Hein. (Zu S. 49.)


Abb. 44. Dayakschild, im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach Hein.


Abb. 45. Krisgriff aus Java, im Wiener Hofmuseum Nach Hein.

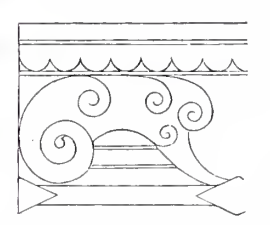

Abb. 46. Ranken- und Volutenornament aus Sumatra. Nach Hein.

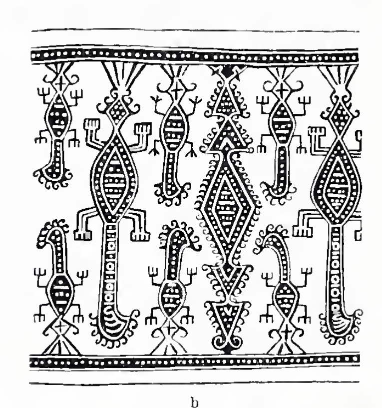

Abb. 47. Ornament von Dayaksärgen. Nach Schurtz.

In der malaiischen Linienornamentik macht sich neben allen bekannten einfachen Zusammensetzungen stets jene Neigung zum Aufrollen der Enden bemerkbar, die wir in Neuguinea fanden; frei endende Linien werden dadurch zu runden Haken; und die runden Haken

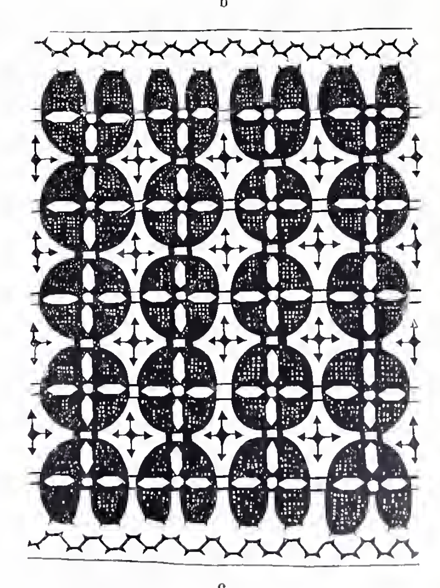
gehen oft wieder in eckige über. Kreislinien, Rosetten, Dreieckbildungen, Rauten, Flammen treten hinzu. Die Muster sind reicher und zierlicher zugleich, als wir sie bisher gefunden. Hervorragendes leisten einige malaiische Stämme schon auf dem Gebiete der Tätowierung. Sie hüllen ihren ganzen Körper wie in ein feines Trikotgewebe in ein Netz von Linienmustern, die bei den Igorroten blau, bei den Mentawei-Insulanern gelb auf der braunen Haut erscheinen. Während die Gewebemuster fast ausschließlich indischen Ursprunges sind, erscheinen die Flechtmuster von Körben, Matten, Hüten als heimische Entwickelung; und zwar scheint diese Entwickelung in ihrem gegenwärtigen Zustande wirklich geometrischer Art zu sein. „Die Elemente aller dieser krummlinigen Geflechtdekorationen", sagt Hein, „sind in rhythmischen Reihen nebeneinander angeordnete kongruente Kreisringe, miteinander in Berührung gebracht und zu den verschiedensten ebenso originellen wie reizvollen Verzierungsvarietäten ausgebildet durch verbindende Tangenten." Geflochtene Ornamente mit Menschen- und Tierfiguren im richtigen Flechtstil zeigen namentlich Matten und Körbe von der Insel Timor. Selbständiger sind die Schnitzverzierungen der Bambusgeräte von Timor, die Loeber eingehend untersucht hat. In bezug auf die Entwickelungsgeschichte der Ornamentbänder dieser Bambusbüchsen sind dann Foy und Richter zu überraschenden, wenn auch nicht völlig überzeugenden Ergebnissen gekommen (Abb. 48). Daß die schlichten Vierblätter in schwarzen Kreisen unserer Abbildung c wirklich die verzwickten Wellenornamente mit herabhängenden drei- und fünfarmigen Figuren unserer Abbildung a zur Voraussetzung haben, ist trotz der vorsichtigen Auswahl der Zwischenglieder nicht einleuchtend. Wahrscheinlicher erscheint uns, obgleich Foy und Richter dies nur zögernd vorbringen, daß das Ornament unserer Abbildung a sich aus dem Eidechsenmotiv unserer Abbildung b entwickelt habe. Eine Fülle feiner und geistreicher Ornamentik tritt uns an den malaiischen Arbeiten in Holz, Bambus, Horn und Bein entgegen. Gerade hier bemerken wir oft ein anmutiges Spiel mit Flechtbändern und geradlinigen Motiven einerseits, mit unregelmäßig und flammenartig geschweiften



a



b



c

Abb. 48. Ornamente auf Bambusbüchsen von der Insel Timor, im Ethnographischen Museum zu Dresden. Nach Foy und Richter.

geometrischen Figuren anderseits; und gerade hier werden die einfachen Linienführungen oft zu wirklichen Pflanzenarabesken und Wellenranken, wie man dies besonders an den Randstreifen verschiedener Gegenstände bemerken kann, in deren Verzierungen, soweit sie eckig sind, schon mäanderartige Bänder vorkommen, soweit sie aber Rundungen bevorzugen, das Wellenschema sich von seiner einfachsten Gestalt bis zu den kunstvollsten Gebilden entwickelt und durch die Aufnahme von Blattzieraten schließlich zur vollendeten Pflanzenranke wird, wie die verschiedenen dayakischen Randverzierungen unserer Abbildung 49 dies nach Heins Veröffentlichungen veranschaulichen. Doch kann der Entwickelungsgang hier auch umgekehrt gewesen sein. Daß Gebilde wie die letzten oder ersten dieser Folge kein altmalaiisches Erbteil sind, sondern durch westliche Einflüsse, ja deutlich durch die über Indien gekommene griechische Akanthusranke bedingt werden, liegt auf der Hand. Gerade an ihnen wird es uns klar, daß wir die Kunststufe, die uns in diesem Abschnitt beschäftigt, bereits zu überschreiten im Begriff stehen.

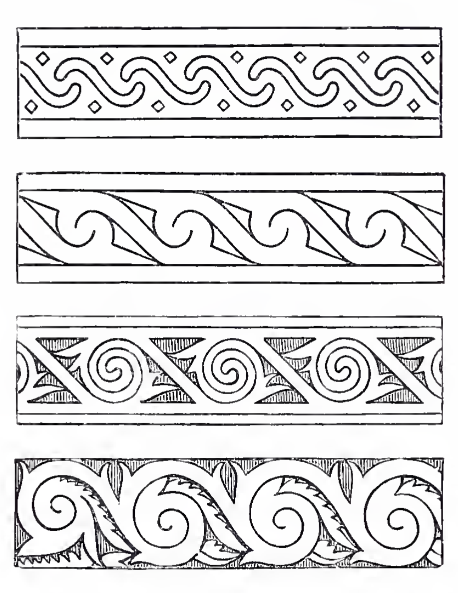




Abb. 49. Malaiische Randverzierungen. Nach Hein.

2. Die Kunst der Naturvölker Afrikas.

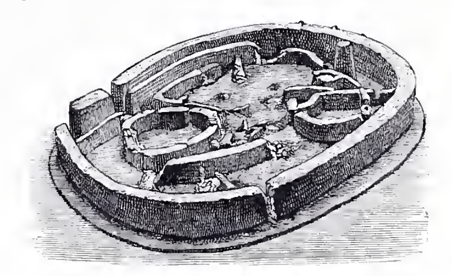
Der rings umschiffbare und doch festländisch geschlossene „schwarze Erdteil" ist voll von Gegensätzen und reich an Rätseln, die sich nur allmählich, eines nach dem anderen, dem Werben der Forscher vom Range Schweinfurths, v. Luschans, Weules und Frobenius' enthüllen. Im Nilgebiet des Nordwestens Afrikas entfaltete sich die Kunst der Menschheit zum ersten Male zu jener heiligen Wucht und Größe, die wir von der Steinzeit an bis zu ihrer reifsten Blüte und darüber hinaus verfolgt haben (Bd. 1, S. 49—104). Im Süden Afrikas hingegen haben sich durch alle Jahrtausende der Kulturblüte des Nordens hindurch die deutlichsten Überbleibsel der Kunstweise der diluvialen Steinzeit bis heute lebendig erhalten. Welcher Gegensatz zwischen jener ausgereiften Kunst Altägyptens und diesen Buschmannsmalereien! Wir haben beide bereits kennen gelernt. Die metallkundigen Naturvölker Afrikas, denen wir uns nunmehr zuwenden, sind im wesentlichen die Neger, die in zwei große Hauptschichten zerfallen. Die Sudanneger, die die breiten Gebiete südlich von der Sahara einnehmen, unterschieden sich ursprünglich offenbar schärfer von den eigentlichen Bantunegern, die weiter südlich im Herzen Afrikas wohnen, als heute in der Regel zugestanden wird. Die Grenze zwischen beiden liegt im Westen Afrikas in Kamerun, im Osten Afrikas am Kilimandscharo.

Daß die Kenntnis der Bronze und des Messings dem ganzen schwarzen Erdteil von Westasien zugetragen worden sei, ist noch die herrschende Lehre, wenngleich v. Luschan die Möglichkeit offen läßt, daß der Bronzeguß in Ägypten selbst erfunden worden sei. Jedenfalls werden

wir, auch wenn wir in Westafrika mit Frobenius eine geschichtliche Bronzezeit anerkennen, diese nicht für älter halten als die ägyptische. Der Ansicht aber, daß den Schwarzen auch die Kenntnis des Eisens und die Bekanntschaft mit seiner Stählung erst auf diesem Wege zugeführt worden sei, wie namentlich Belck, der Verfechter des kretischen Ursprunges der bei den Philistern weitergebildeten Eisentechnik, sie vertritt, hatte schon Andree die Möglichkeit entgegengehalten, daß die Neger selbst auf die Eisenbereitung gekommen seien, „zumal ihr Land dazu weit und breit ein gutes, leichtflüssiges Material in seinen weichen Raseneisensteinen liefert"; und von den neueren Afrikaforschern vertritt namentlich Luschan die Auffassung, daß die Eisengewinnung bodenständiges Stammgut der Schwarzen sei.


Abb. 50. Trilithen in der Kyrenaika (a) und Tripolitanien (b). Nach Weule. (Zu S. 54.)

Die verschiedenen Kulturkreise und Kulturschichten, die sich in Afrika nebeneinander und übereinander gelagert haben, sind, außer von den genannten Forschern, namentlich von Ankermann untersucht worden. In Südafrika bilden die hellfarbigen Buschmänner und Hottentotten eine Kulturschicht für sich. In Nordafrika, dessen altgriechische und altrömische Besiedelung wir hier außer acht lassen müssen, legt sich die semitische Schicht der Araber über die hamitische Schicht der alten Ägypter und Berber, der neuen Somali und Galla. Die Haussa bilden im westlichen Sudan den Übergang von den Hamiten. Daß im Herzen des Sudan vor der Eroberung durch den Islam (um 1000 n. Chr.) große christliche Staaten bestanden hatten, deren Kultur von der byzantinischen und persisch-sassanidischen abstammte, hat Frobenius neuerdings hervorgehoben. Auffallend tritt namentlich in Westafrika eine Verwandtschaft der dortigen Neger mit den nigritischen Melanesiern (S. 22) hervor. Der deshalb von Stuhlmann verbreiteten Ansicht, daß alle Afrikaner aus Asien eingewandert seien, hat Weule die Landständigkeit der Neger entgegengehalten, die sie vor Meerfahrten zurückschrecken läßt. Anderseits aber müssen wir uns der malaiischen Besiedelung Madagaskars erinnern, um uns zu vergegenwärtigen, daß malaiische Einflüsse in Afrika erklärlich genug sind. Merkwürdig bleibt dabei nur, daß dieser malaiische Einschlag sich gerade im Westen Afrikas, besonders, wie wir sehen werden, in Kamerun, bemerkbar macht. Frobenius spricht sogar von einer „malaionigritischen Kultur" Westafrikas. Auf die uralte vorgeschichtliche Gesittung des westlichen Sudan, in der Frobenius die Kultur der alten sagenhaften, von Plato eingehend geschilderten Insel Atlantis wiederentdeckt zu haben glaubt, kommen wir zurück. Jedenfalls ist diese Kultur in geschichtlicher Zeit völlig „vernegert". „Die Afrikaner", sagte Frobenius schon vor einem Menschenalter, „haben jede Materie afrikanisiert." Daher verläuft hier jeder fremde Zufluß.


Abb. 51. Rundbau in Simbabye. Nach Weule. (Zu S. 54.)

An Überresten aus paläolithischer und neolithischer Zeit fehlt es auch in Afrika nicht. Auf das paläolithische und neolithische Ägypten ist schon in unserem ersten Bande (S. 62—63) eingegangen worden; aber auch im Kapland und am Kongo, in der Sahara und in Oberguinea sind Steinwerkzeuge beider Perioden wieder aufgefunden worden.

Als vorgeschichtliche, „neolithische“ Kunst gilt auch ein großer Teil der nordafrikanischen Höhlenkunst, über die Flamand und Schweinfurth berichtet haben. Es handelt sich hier einerseits um die eingeritzten Felszeichnungen von Tier- und Menschenbildern in den Wüstengebirgen Südägyptens, anderseits um die „pierres écrites“ Südalgeriens und Orans, an denen man Zeichnungen und Malereien aus prähistorisch-neolithischer Zeit ohne Schriftzeichen, libysch-berberische mit geometrisch stilisierten Tiergestalten oder Schriftzeichen (um Christi Geburt) und jüngere arabischen Ursprunges unterscheidet. Die prähistorischen Zeichnungen dieser Art, denen Flamand ein Alter von 10 bis 12000 Jahren zuschreiben möchte, stellen in ausgeschabten Umrißfurchen natürliche Tier- und Menschengestalten dar, die jedoch von der Natürlichkeit und Lebendigkeit derer der Dordogne (Bd. 1, S. 10) weit entfernt sind. In der Umgebung von Gerryville im oranischen Hochland sind sie am häufigsten, aber auch bei Algier, Constantine und in der Sahara kommen sie vor. Im französischen Sudan finden sich vorhistorische Malereien im vorderen, hellen Teil einer Höhle, über die Zeltner berichtet hat. In Ocker, Rot, Indigo, Schwarz und Weiß mit den Fingern hingemalt, stellen sie Tiere, Reiter und andere Menschen in geometrischer Stilisierung, aber auch Zeichen dar, die manchmal an die der vorgeschichtlichen Höhlen Spaniens, der französischen Dolmen und der nordamerikanischen Felswände erinnern. Die Felszeichnungen im portugiesischen Südostafrika aber, die P. Staudinger untersucht hat, sind meist nur Kritzeleien, aus denen sich hier und da eine Art Zeichenschrift herausschälen läßt.

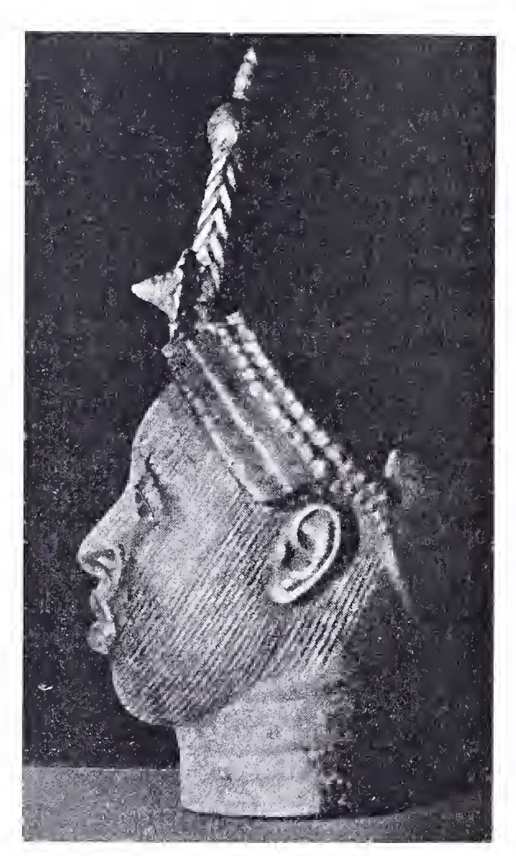


Abb. 52. Bronzekopf des Meergottes Olokun. Nach Photographie von Frobenius.

An vorgeschichtlichen Bauwerken ist ganz Nordafrika, auch von Ägypten abgesehen, reich genug. Namentlich die megalithischen Grabbauten, die wir von den Dolmen, Menhirs und Steinkreisen Algeriens und Tunesiens bis zu den geglätteten „Trilithen“ (Abb. 50) von Tripolis und Barka und den rundturmartigen Gräbern Algeriens verfolgen können, zählen in Nordafrika nach Zehntausenden. Lehrreich aber ist, daß Frobenius einen Dolmen auch auf dem Tafelberge Kulikorro am Niger, megalithische Steinkreise am Logoflusse und sogar in der tropischen Wildnis Liberiens entdeckt hat. In Südafrika besitzt namentlich das Maschonaland vielbesprochene und -umstrittene Ruinen vorgeschichtlicher Bauwerke. Den Ruinen von Simbabye (auch Simbabwe geschrieben) mit ihrem Quaderbau auf dem Berge, ihrem labyrinthartigen Rundbau (Abb. 51) im Tal schließen sich ähnliche Baureste in Umtali, Nanatali, Mutindela, Khami, Dhlo-Dhlo, Namba usw. an. Über den Ursprung der Ruinen von Simbabye gehen die Meinungen weit auseinander. Passarge ist mit Karl Peters der Ansicht, daß sie zu dem

biblischen Goldland Ophir, das hier gelegen habe, gehören; und Foy schreibt dieser Ansicht, nach der es sich um altsemitische Baukunst handeln würde, heute noch „eine gewisse Berechtigung" zu. Als ihr entschiedenster Gegner erscheint Luschan, der in Simbabye nur die Ruinen einer erst vor wenigen Menschenaltern verlassenen Kaffernhäuptlings-Residenz aus der Portugiesenzeit erblickt; und dieser Ansicht scheint auch Weule sich zuzuneigen. Wir müssen die Frage offen lassen.

Ganz neue, weitgreifende Fragen zur Vorgeschichte Afrikas hat neuerdings Frobenius aufgeworfen, indem er, worauf schon hingedeutet worden, im westlichen Sudan, im heißen Hinterlande von Lagos und Benin, eine der Trümmerstätten jener Insel Atlantis Platos wieder aufgefunden zu haben glaubt, die eine hohe und eigenartige Kultur gehabt haben muß. Jedenfalls sind die Funde, die er hier gemacht, die Überreste einer uralten, längst versunkenen Wunderwelt, wie immer sie geheißen haben mag, einer vorgeschichtlichen Kunst- und Kulturwelt, deren Alter sich noch nicht genau berechnen läßt, die aber sicher noch oder schon zur Blütezeit Griechenlands geblüht haben muß. In einer späteren Zeit ist kaum Raum für sie. Schon die Gebäude, die Frobenius in diesen Gegenden, namentlich in den Jorubaländern, fand, deuten, wenn sie selbst auch nicht so alt sind, mit ihren einförmigen Rechteckanlagen, ihren reich gegliederten Satteldachbauten, ihren mit Regentraufen ausgestatteten, von Pfosten oder Säulen umstellten Innenhöfen auf entlegene, der antiken Welt verwandte Kulturperioden zurück. Am wichtigsten sind die plastischen Bildwerke, die Frobenius hier in heiligen Hainen ausgegraben und zum Teil mit heimgebracht hat. Es handelt sich um Steinköpfe, Bronzeköpfe und namentlich Terrakottaköpfe, die trotz ihrer aufgeworfenen Lippen durchaus nicht negerhaft dreinblicken, sondern einen eigenartig edlen, geradnasigen, hochstirnigen Typus verraten und mit erstaunlicher Feinfühligkeit in allen Einzelheiten künstlerisch durchmodelliert sind. Kein Mensch wird diesen Schöpfungen gegenüber an die heutige Negerkunst denken. Die drei Steinköpfe des Offagebietes zeigen, nach den Photographien zu schließen, teils vorspringende, teils zurückweichende Stirnen unter kunstvollen Haartrachten und mandelförmige Augen mit wulstigen Rändern. Der herrliche, mit hohem Diadem geschmückte vorgeschichtliche Bronzekopf des Meergottes Olokun, der drüben blieb, aber photographiert werden konnte (Abb. 52), zeigt eine weichere Formensprache als z. B. die griechischen Bronzeköpfe des 6. Jahrhunderts v. Chr., deren Typus übrigens völlig verschieden ist. Die gleiche Formensprache wie dieser Bronzekopf aber verraten die unterlebensgroßen schönen Terrakottaköpfe, deren Originale in Berlin ausgestellt waren (Abb. 53). Die senkrechten Parallelrillen, die den Bronzekopf und die Terrakottaköpfe überziehen, werden, nicht völlig überzeugend, als Tätowierungen erklärt. Weitere Grabungen werden weitere Aufschlüsse geben.

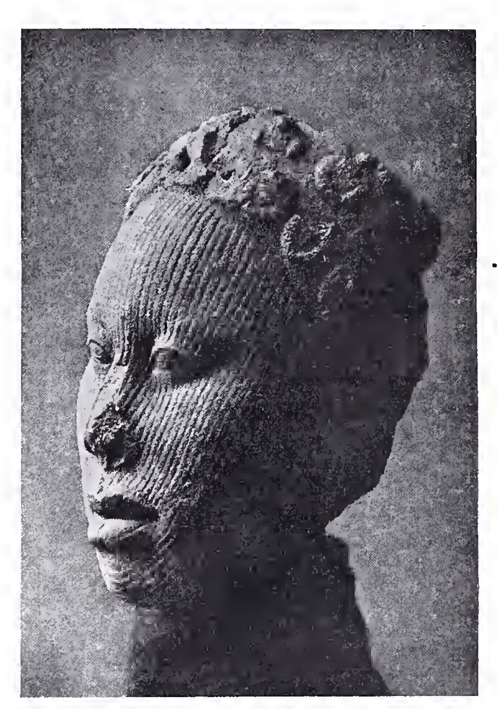


Abb. 53. Terrakottakopf aus Westafrika. Nach Photographie von Frobenius.

Wichtig ist ferner, daß die Insel Atlantis als Mittelpunkt einer alten Bronze- oder Messingkunst geschildert worden. Berichtet doch auch Platon nach Solon, daß die Mauern ihrer Hauptstadt mit ehernen Platten belegt gewesen seien; und, merkwürdig, erzählen Berichte aus dem ausgehenden Mittelalter doch von Bronzemauern der Stadt Benin in eben jenem Hinterlande von Lagos. Am merkwürdigsten aber ist, daß die Überreste dieser Bronzeverkleidung des Königspalastes von Benin vor einem Menschenalter wieder aufgefunden worden sind. Die reich mit Flachbildwerken geschmückten Platten, auf die wir zurückkommen, sind an alle Museen Europas verteilt worden. Daß diese Bildwerke nicht selbst zu jener alten „atlantischen" Kunst gehört haben, ist ebenso klar, wie daß sie in weiterem Abstande von ihr abstammen können und eine uralte Überlieferung verraten. Dazu kommt, daß die bronzenen Schwertgriffe, die noch jetzt in diesen Gegenden zu Hause sind, in ihrer Antennenform eine nahe Verwandtschaft mit denen der nordischen Bronzezeit zeigen, die wir doch auch nicht als im Norden bodenständig ansahen (Bd. 1, S. 38; Abb. 54). Daß die ganze eigenartige Bronze- und Messingkunst des Hinterlandes der afrikanischen Westküste sich als „atlantische Kulturerbschaft" erweist, darf schon jetzt als wahrscheinlich angesehen werden. Wir kehren zur heutigen Negerkunst zurück.

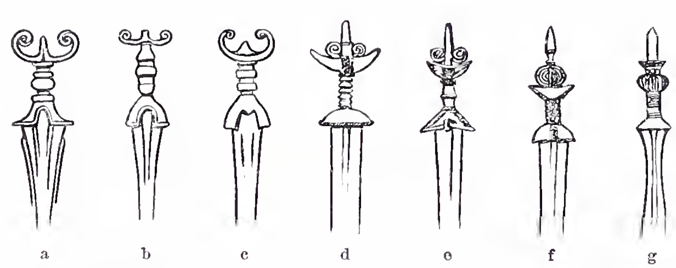
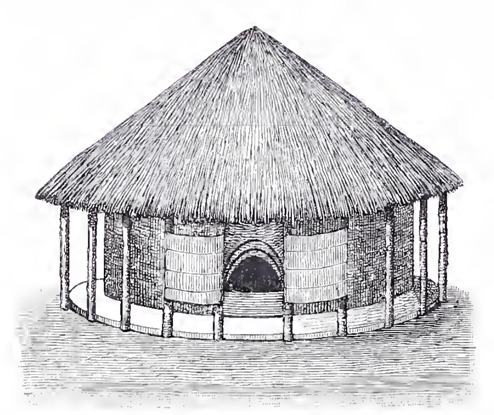


Abb. 54. Bronzene Schwertgriffe: a—c aus der europäischen Bronzezeit, d—f von Benuë in Innerafrika, g vom Kongo. Nach Frobenius.

Die Religion der Neger Afrikas steht alles in allem eine Stufe tiefer als die des pazifisch-amerikanischen Völkerkreises, mit der sie die Beseelung aller möglichen Gegenstände, zum Teil auch die Ahnenvergötterung und den Tierkultus, keineswegs aber die höhere Entwickelung kosmogonischer und mythologischer Vorstellungen gemein hat. Der Seelenglaube der Neger neigt zum Gespensterglauben; die Belebung von Tieren, Pflanzen, Steinen und Werken der menschlichen Hand mit wunderbaren geistigen Kräften führt sie zum Fetischismus, zur abergläubischen Verehrung der verschiedenartigsten, durch irgendeinen Zufall geheiligten oder doch verzauberten Dinge. Der Fetischdienst ist in Nord- und Mittelafrika am meisten ausgebildet. Wirkliche Götzenbilder in menschlicher Gestalt aber sind an der atlantischen Küste Afrikas häufiger als an der Küste des Indischen Ozeans.


Abb. 55. Hütte aus dem Marutse-Mambundareich. Nach Holub.

Fetischstätten vertreten bei den Negern die Tempel. In verschiedenartigster Gestalt, an den entlegensten Orten, in der seltsamsten Ausstattung starren sie den Eingeweihten wie den Uneingeweihten an. Von einer besonderen Tempelbaukunst der Neger kann höchstens im westlichen Sudan unter fremden alten Einflüssen die Rede sein. Die Tempel erscheinen hier als offene Hallen, die mit bunten Götzenbildern gefüllt sind.

Im Wohnbau der Neger, über den Hermann Frobenius, Stuhlmann, Weule und andere berichtet haben, herrscht die Halbkugelform mit rundem oder ovalem Grundriß vor. Auf der einfachsten Entwickelungsstufe sind Wände und Dach nicht unterschieden. Die fensterlose, nur mit niedrigem Eingang versehene, aus Rohr oder biegsamen Zweigen zusammengeflochtene Hütte gleicht einem Bienenkorbe oder einem wirklichen Kegel, so z. B. bei den Zulukaffern im Südosten Afrikas und selbst noch bei den anthropologisch höher stehenden Waheia am Viktoriasee (Taf. 5 b), Waganda und Wanyoro im Nilquellengebiet, deren Häuptlingshütten durch ihre äußerst sorgfältige Zusammenfügung und die Hervorhebung der Tür durch ein Vordach die höchste Ausbildung des Bienenkorbstils bezeichnen. An sich auf höherer Stufe stehen wenigstens ihrer äußeren Erscheinung nach die Kegelhütten mit kegelförmigem Dach über zylindrischer Wand, wie man sie bei den meisten Stämmen Innerafrikas neben den Bienenkorbwohnungen trifft. Die Stützen dieses Daches liegen bei diesen bald in der Wand selbst, rücken bald nach außen vor die Wand, so daß ein verandaartiger Umgang entsteht, ziehen sich oft aber auch in das Innere der Hütten zurück, so daß zwischen ihnen und der Wand ein Umgang bleibt. Charakteristisch für diesen „Verandastil" sind die Hütten des von Holub erschlossenen Marutse-Mambundareiches (Abb. 55), charakteristisch für den Rundbau mit innerem Umgang die Hütten der Betschuanen in Südwestafrika. Oft, wie bei den Herero, hat die Kegelhütte eine Mittelstütze. Wo sie fehlt, tragen im Kreise aufgestellte Pfosten ein Ringgestell zur Stütze des Daches. Die Pfosten pflegen zur Aufnahme ihrer Lasten oben gegabelt zu sein. Daß alle diese Bauformen in Afrika so gut bodenständig sind wie in anderen Erdteilen, in denen sie vorkommen, versteht sich für unsere Gesamtanschauung von selbst. Fette Erde wird überall zur Glättung des Bodens und zur Dichtung der Wände und des Daches benutzt. Wirkliche Lehmhütten sind selten; höchst merkwürdig sind die Termitenbauten gleichenden Bienenkorbhütten aus Lehm, die die Musgu südlich vom Tsadsee zu Hofsiedelungen zusammenstellen. Doch kommen in Ostafrika Lehmhütten mit flachem Dache vor, die, wenn sie im Boden steckenbleiben, als Erdställe, wenn sie sich auf ihm erheben, hier als Tembe bezeichnet werden. Langgestreckte Tembebauten dienen manchmal auch zur Umwallung von Siedelungen, die aus Kegelhütten bestehen. Aber auch sonst ist der rechteckige Grundriß in Afrika keineswegs ausgeschlossen. Er findet sich bei den eigentlichen Seepfahlbauten im Morjasee auf der innerafrikanischen Fluß- und Sumpfhochebene, in höherer Ausbildung mit sanftgewölbtem Dach aus den Blattschäften der Raphiapalme bei den von Schweinfurth besuchten Monbuttu im Herzen Afrikas (Abb. 56); und er herrscht im Westen Afrikas am ganzen Kongo, im Ogowe-, Gabun- und Kamerungebiet, wo er oft zum Träger geräumiger und bequemer Giebeldach-Hausanlagen wird. Auch die Giebelhütte, die aus vier Wandtafeln und zwei sich im Firste schneidenden Dachtafeln besteht, ist so selbstverständlich, daß verschiedene Stämme der Menschheit in verschiedenen Erdteilen

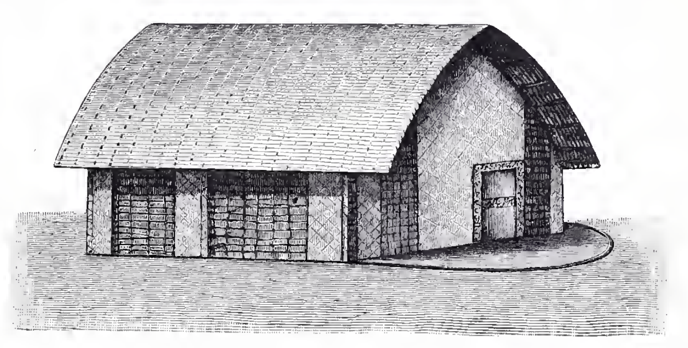


Abb. 56. Hütte der Monbuttu. Nach Schweinfurth.



Abb. 57. Geschnitzter Verandapfosten von einem Hause der Badscham im Kameruner Grasland, im Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Nach Photogr.

sie recht wohl selbst erfunden haben können. Im Zusammenhang mit dem übrigen westafrikanischen Kulturbesitz aber ist man geneigt, auch hier den „malaio-nigritischen" Einfluß zuzugestehen. Wenden wir uns den nördlichen Grenzen der Negerkunst, dem Niger-Bennë-Gebiet im Sudan, zu, wo eine reichere nördliche Kultur, die, wie gesagt, vielleicht uralten Ursprunges ist, sich über das Negertum hinschiebt, so zeigt die künstlerische Überlegenheit der Bewohner dieses Landstriches sich zunächst gerade im Hausbau. Grundsätzlich tritt hier der Lehmbau an die Stelle des Pfosten-, Zweig- und Rohrbaues. Die Bobo bedienen sich, nach Frobenius, der rechteckigen, an der Luft getrockneten Lehmziegel. An anderen Stellen wird mit runden Lehmklumpen gebaut. Die Dächer werden auch hier aus den verschiedensten üblichen Stoffen hergestellt. Festungen mit Rundtürmen, Paläste mit Giebel- oder Pyramidendächern entstehen. Das Holzwerk an Pfosten, Balken und Türen pflegt reich geschnitzt zu sein. Prächtig ausgestattet ist im Grasland von Kamerun das Männerhaus in Bamum, das Ankermann bekanntgemacht hat. Sein Fries zeigt geschnitzte Tierfiguren. Aus Steinen gebildete Eidechsen und aufgerollte Schlangen aber sind im Fußboden des Häuptlingshauses von Bamo eingelassen. In König Umorus Wohnung zu Bida tragen, nach Flegel, geschnitzte Holzsäulen das tief herabragende Strohdach; und kunstvoll geschnitzte Türflügel entsprechen den Säulen. Reich beschnitzte Pfosten und Türen aus dem Kameruner Gebiet besitzen die Museen zu Leipzig und zu Berlin. Vier sitzende Menschengestalten übereinander, die nicht, wie in Polynesien und in Nordwestamerika, ineinander übergreifen (S. 24 und 34), zeigt der geschnitzte Verandapfosten eines Hauses im Kameruner Grasland, der im Leipziger Museum steht (Abb. 57). Als den Gipfel der Bau- und Befestigungskunst der Neger bezeichnet Weule die oft nachgebildete Tambermaburg im Nordostgebiet Togos. Der Rabeh-Palast zu Dikoa im Hinterlande von Kamerun (Taf. 5 a) erhält durch seine gezinnte Ummauerung ein trutziges Ansehen. Südlich von Bida aber, an der eigentlichen Guineaküste, also auch in reinem Negergebiet, ist in der alten Landeshauptstadt Benin, die 1897 von den Engländern erobert wurde, jene bereits durch europäische Berichte des 16. Jahrhunderts bezeugte, also wirklich halb geschichtliche Kunstwelt wieder aufgedeckt worden, auf die schon hingewiesen worden (S. 56). Auch die Baukunst scheint hier weiter entwickelt gewesen zu sein als irgendwo im tropischen Afrika. Die Verandastützen und die Balken der flachen Decke des von Turmpyramiden überragten Königspalastes waren mit reich reliefierten Bronzeplatten bekleidet, und eine mächtige eherne Schlange wand sich dräuend vom Mittelvorsprung des Daches herab. Die alten Beschreibungen wurden hier durch die Funde bestätigt. Lebensgroße Köpfe solcher Schlangen besitzen die Museen für Völkerkunde in Berlin und in Dresden. Im Berliner und im British Museum befinden sich aber auch Bronzeplatten, die den von Negerwachen besetzten, mit abgeschnittenen Europäerköpfen geschmückten Palasteingang selbst naturgetreu abbilden.

Die **Bildnerei** ist überhaupt die eigentliche Kunst der Neger, für die sie fast alle eine gewisse Begabung zeigen. Auf ihre Tanzmasken, die oft absichtlich karikiert sind, können wir

nicht eingehen. Wunderbare kugelbackige und kugeläugige Masken aus Nordwestkamerun, von denen eine deutlich einen Gorilla im Gegensatz zu der etwas menschlicheren anderen darstellt, hat Luschan aus dem Berliner Museum in Buschans „Völkerkunde" veröffentlicht. Hauptsächlich kommen auch hier Holzschnitzereien in Betracht, die in der Regel unbemalt bleiben; doch spielt daneben die Elfenbeinschnitzerei besonders im Westen Afrikas eine große Rolle, und selbst an figürlichem Metallguß fehlt es, wie schon bemerkt, dort keineswegs, ja die Bronzekunst der Guineaküste gehört zu den lehrreichsten Leistungen der ganzen ethnographischen Kunst. Steinbildwerke sind selten. Im allgemeinen aber zeigt sich die Negerbildnerei von einer anderen Seite als die Plastik der pazifischen und amerikanischen Völker. Sie ist nüchterner und realistischer. Die Einbildungskraft der Neger schwelgt nicht in wunderbaren Zusammenfügungen der Tier- und Menschengestalten, sondern setzt sie, wo sie, hier wie dort, stammbaumartig zusammenwirken sollen, in möglichst einfache und natürliche Beziehungen zueinander.

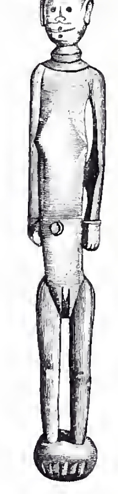


Abb. 58. Weibliche Ahnenfigur der Bongoneger. Nach Schweinfurth.

In den Verhältnissen der menschlichen Gestalten sind auch hier die Beine fast überall zu kurz, aber der Kopf pflegt nicht übermäßig groß, eher der Leib in die Länge gezogen zu sein, wie sich das z. B. in der abgebildeten weiblichen Ahnenfigur der Bongoneger am westlichen Nil ausspricht (Abb. 58). Die Phantasie der lachlustigen Neger ist hauptsächlich aufs Groteske, Komische, Sonderbare gerichtet; ihre Bildnerei neigt dementsprechend zur Karikatur, zur Hervorhebung des Häßlichen, des Absonderlichen, des Unanständigen; und wo ganz abenteuerliche Menschenbildungen zutage gefördert werden, spricht die Absicht, zu erschrecken und gruseln zu machen, unzweifelhaft oft genug mit.

Unmöglich ist es, in der afrikanischen Menschenbildnerei streng zwischen Götzen, Ahnenbildern, die hier vielfach als „Seelenbilder" bezeichnet werden, Erinnerungsbildern an Verstorbene und freien Schöpfungen des Kunsttriebes zu unterscheiden. Lehrreich aber ist es gerade hier, die Entwickelung von nur angedeuteten, halb geometrischen Gestaltungen zu vollen Naturformen und deren Übertreibungen zu verfolgen, wenngleich der Weg im einzelnen Falle auch hier ebensowohl rückläufig gewesen sein mag. Die Schutzgehänge der Bamangwato-(Betschuanen-)Zauberer im Münchener Ethnographischen Museum sehen ganz nach embryonischen Menschenbildungen aus. Die Zauberpuppe der Bari im oberen Nilgebiet im Wiener Hofmuseum trägt ihre unausgereifte Menschengestalt schon mit bewußter Törichtkeit zur Schau. Die von Schweinfurth veröffentlichten Vorfahrenbildsäulen, die wie im Gänsemarsch vor dem Grabe des Bongoältesten Janga bei Muhdi aufgestellt sind, sind immer noch Klotzgestalten von einfältiger Unbeholfenheit. Wie in allen Teilen Afrikas auf den Gräbern der Vornehmen die Schädel der Edlen, die mit ihnen ins Jenseits gegangen, auf Stangen aufgepflanzt wurden, wie durch den Schädeldienst die Geisterpfähle zu Ahnengestalten wurden und aus diesen Pfählen sich menschliche Figuren entwickelten, hat Frobenius nachgewiesen. Der lange Stockhals oder der dünne, lange Steckenleib, die die Negerplastik manchmal kennzeichnen, erscheinen auf diese Weise als Reste der Stangen, aus denen die Figuren hervorgegangen sind. Steinbildwerke sind nur in dem Gebiete zwischen dem Nigerbogen und der Westküste entdeckt worden. Monolithe Steinsäulen mit rohen Menschenköpfen fand Desplagnes schon 1907 auf der Nigerhochebene. Über plastisch verzierte Basaltsäulen aus Agba, die als Häuptlings-Ahnenbilder erklärt werden, hat Rütimeyer 1908 berichtet. Die westafrikanischen Steinidole aus dem Hinterlande von Sierra

Leone aber, die in die Museen von Basel und Freiburg gekommen sind, hat derselbe Forscher schon 1901 bekanntgemacht. Die Unterkörper dieser meist am Boden sitzenden Gestalten sind nur dürftig durchgebildet. Mächtige Köpfe mit runden Glotzaugen, dicken Nasen und weit geöffneten wulstigen Lippen beherrschen ihren Eindruck. Vereinzelt werden auch steinerne Elefanten, Nilpferde, Affen, ja Zwitterwesen halb tierischen, halb menschlichen Ansehens gefunden. Wahrscheinlich kommt allen diesen afrikanischen Steinfiguren ein hohes Alter zu.

Weitaus am meisten verbreitet ist die Holzschnitzerei in der Negerkunst. Das Berliner Museum für Völkerkunde ist reich an hölzernen Negerfiguren der höheren Stufen, die aber niemals nach so einheitlicher, wenn auch unreifer Herkömmlichkeit durchgebildet sind wie die Figuren von der Osterinsel, von Neuseeland oder von Nordwestamerika. Jeder Neger ist vielmehr Realist, Phantast und Komiker auf eigene Faust. Als sitzende Bildnisgestalten erscheinen die eckig frontalen Männerfiguren mit einer Schüssel im Schoß oder einem Trinkhorn in der Hand, als Ahnenfiguren die gut geschnitzten, aber ganz negerhaft behandelten Gestalten vom Kongo. Die knieende Schalenträgerin mit dem Kinde auf dem Rücken aus Dahomé ist ein gutes Beispiel verhältnismäßig naturwahrer, doch aber die Rasseneigenart der Neger übertreibender Menschenbildnerei. Auch die holzgeschnitzte säugende Frau von der Loangoküste, die Joest aus seinem Besitz veröffentlicht hat, ist mit den Zähnen in ihrem großen offenen Munde, mit der gebogenen Judennase, die an jener Küste vorkommt, mit den Ziernarben, die sie bedecken, ein deutliches Beispiel ehrlichen Strebens nach lebendiger Charakteristik. Merkwürdig durch ihre außerordentliche, unnatürliche Dünnheit und ihre abschreckende Häßlichkeit erscheinen zwei lebensgroße Figuren, eine männliche und eine weibliche, im Leipziger Museum. Das gehörnte hölzerne Götzenbild vom Niger im British Museum aber mag uns die Phantasiekunst der Neger vergegenwärtigen, in der zwischen dem Schrecklichen und dem Lächerlichen stets nur ein Schritt liegt. In Ostafrika sind derartige Bildwerke weit seltener als in Westafrika. Weule berichtet von rohen Statuen der „Urmutter", deren Füße trotz ihrer mangelhaften Körpergestaltung besser durchgebildet seien, als es sonst in Afrika zu geschehen pflege. Die Holzpuppe der Lendu aber, die Stuhlmann veröffentlicht hat, zeichnet sich durch die schematische Auffassung ihres Kopfes mit viereckigem, geöffnetem Munde und runden Kreisaugen aus. Künstlerischer in ihrer Gesamthaltung als alle diese Einzelgestalten der Holzschnitzerei sind die beschnitzten Schiffsschnäbel, Hausteile und Gebrauchsgegenstände der Neger, in denen ihre Phantasie wenigstens in ihrer „Lust zu fabulieren" handgreiflich hervortritt.



Abb. 59. Geschnitzter Schiffsschnabel vom Modell eines Bootes aus Kamerun, im Bremer Museum. Nach Schurtz.

Das Phantasievollste, was die Neger auf dem Gebiete der Holzschnitzerei leisten, sind die Schiffsschnäbel von Kamerun, wie man sie z. B. in den Museen von Berlin und München sieht. In ihrer Verbindung der Tier- und Menschengestalten, ihrer Verwertung des in Afrika seltenen Augenornamentes, ihrer reichen schwarz-weiß-rot-grünen Bemalung stehen diese Erzeugnisse Deutsch-Westafrikas den Erzeugnissen Deutsch-Ozeaniens, die wir kennen gelernt haben (vgl. S. 24, 34), näher als alle übrigen Werke der afrikanischen Kunst. „Vielleicht", sagt Heinrich

Schurtz, „klärt uns die Zukunft über die Geschichte dieser seltsamen Gebilde auf, die berufen erscheinen, einen Ausblick auf mancherlei neue Probleme zu eröffnen.“ Ja, wenn wir jetzt die Knjalans der Dayak auf Borneo (S. 50) mit einem dieser Kameruner Schiffsschnäbel (Abb. 59) vergleichen und hier wie dort eine Menschengestalt zwischen zwei Tieren, die sie erfaßt, und an der Spitze den Vogel und die Schlange sehen, so sind diese Gestaltungen doch zu eigenartig, als daß wir hier nicht eine Übernahme des indonesischen Motivs durch die Neger zugestehen und mit Frobenius und Ankermann von einer „malaio-nigritischen“ Strömung reden sollten, die auf irgendeine, wenn auch noch nicht erkennbare Weise Westafrika erreicht haben muß.

Auf die Holzschnitzereien an Türpfosten und Türflügeln der Haussaneger ist schon hingedeutet worden (S. 58). Neben konzentrischen Kreisen und Rauten kommen hier große Tiergestalten vor. Den Hauptinhalt aber bilden auch in den Kunstwerken dieser Art übereinandergestellte, manchmal einander auf den Köpfen sitzende Menschengestalten. Besonders reich sind das Berliner und das Leipziger Museum an Gebilden dieser Art, deren grimassenhafte Gesichtsbildung und schematische Körperauffassung ihrer ziemlich stilvollen dekorativen Gesamthaltung keinen Abbruch tun. Von besonderer Bedeutung sind die beiden geschnitzten Türfelder vom Hause des Häuptlings zu Eiré (Abb. 60), die ins Berliner Museum gekommen sind. In verschiedenen Reihen übereinander

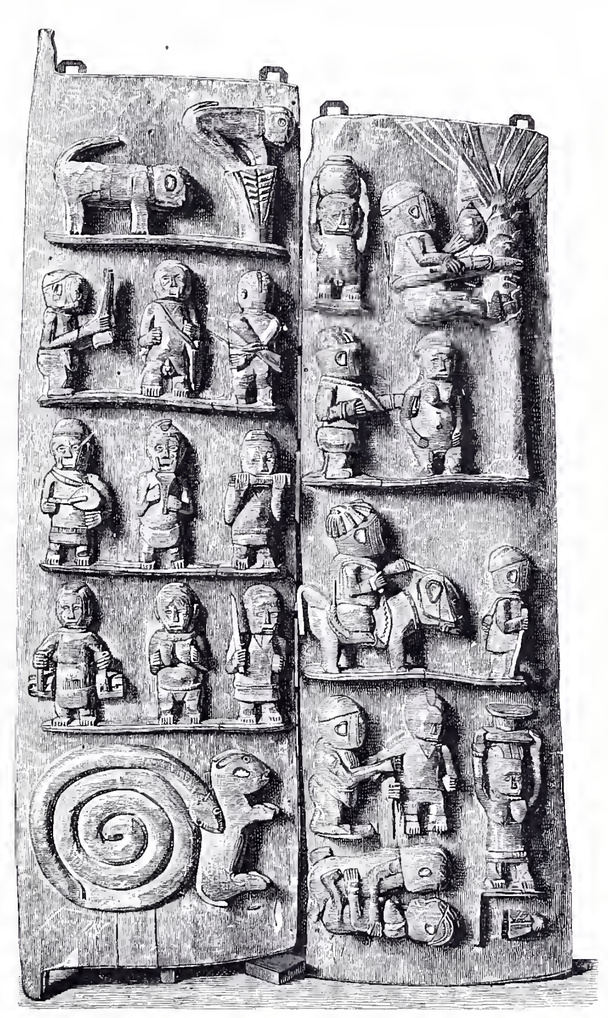


Abb. 60. Türfelder vom Hause des Häuptlings zu Eiré. Nach dem Original im Berliner Museum für Völkerkunde.

sind hier in ausgebildetem Hochrelief Menschen und Tiere dargestellt und kleine Vorgänge erzählt, die inhaltlich nur einen sittenbildlichen Wert haben, in formaler Beziehung aber weniger durch die Formengebung der dargestellten gedrungenen, plumpen, rohen Gestalten als durch die strenge Handhabung eines primitiven Hochreliefstils auffallen. Schon Julius Lange hat darauf aufmerksam gemacht. Die Menschen sind, wenn auch mit einigen leisen Abweichungen, entweder von vorn, von hinten oder im Profil, die Tiere, die auffallend schlecht charakterisiert worden, stets von der Seite dargestellt. Immerhin ist auch der Inhalt dieser Darstellungen, wie Flegel ihn sich vom Besitzer hat erklären lassen, lehrreich für die

Beurteilung der Negerkunst. Das erste Feld des ersten Flügels zeigt einen Affen, der, von einem Leoparden verfolgt, auf einen Baum geklettert ist. Im letzten Felde des zweiten Flügels sehen wir die Beschwichtigung eines Mannes, der im Begriff ist, den Verführer seines Weibes zu erstechen. Ein innerer Zusammenhang zwischen allen dargestellten Vorgängen ist jedoch schwer erkennbar. Daß die Kunststufe dieser Reliefs mit der Urstufe der Jäger- und Fischervölker nichts mehr zu tun hat, ist klar. Einer „vorgeschichtlichen" Kunststufe aber entspricht sie immer noch. Unter den übrigen beschnitzten Gegenständen aus Westafrika nehmen die Kopfbänke oder Nackenstützen, die Schemel und vor allem die Holznäpfe, deren Fuß oder deren Deckel in Tier- oder Menschengestalt zu erscheinen pflegt, eine wichtige Stellung ein. Die oft gut stilisierten Tiere sind den Gebrauchsformen fast immer geschickt angepaßt. Besonders hübsch sind im Leipziger Museum die Eßnäpfe aus Bamum, z. B. ein hoher schwarz-weißer Topf mit Leoparden als Füßen, Leoparden auf dem Deckel und Eidechsen am Bauche (Abb. 61 b), ein anderer mit Elefantenköpfen als Fuß, einem Elefanten auf dem Deckel und stilisierten Eidechsen am Bauche (Abb. 61 a), am stilvollsten ein phantastisch gestaltetes Holzgefäß mit einer drachenartigen Schlange als Fuß und Griff, deren Windungen am Bauch und am Deckel in Mäanderbänder übergehen. Ihnen schließen sich die Gefäße, deren Füße aus sitzenden Menschen oder aus Tieren, ja aus Reitern gebildet werden, und die Holzteller aus dem Niger-Benuë-Gebiet an, deren Ränder mit stilisierten Vögeln, Eidechsen, Schlangen und anderen Geschöpfen verziert sind. Das Berliner Museum, das reich an Werken dieser Art ist, besitzt z. B. hölzerne Trinkbecher in Gestalt menschlicher Köpfe und Riesentrommeln in Menschengestalt aus Westafrika.



a b

Abb. 61. Geschnitzte Eßnäpfe aus Bamum, im Leipziger Museum für Völkerkunde. Nach Photographie.

Wie anders ähnliche Dinge in Süd- und Ostafrika stilisiert sind, zeigt z. B. die Kopfbank der Zulukaffern im Bremer Museum, unter der eine maskenhaft dargestellte Gestalt wie im Sarge liegt. Im übrigen sind die Neger Südafrikas, die die nächsten Nachbarn der Buschmänner sind, bezeichnenderweise bessere Tierdarsteller als jene Sudanneger, die an der Grenze höherer Kulturen wohnen; besonders die Betschuanen sind zu nennen, deren Holzschnitzereien charakteristischer sind als die vieler anderer Negerstämme. Die Stiele ihrer Löffel pflegen Tiergestalt anzunehmen, am liebsten die Gestalt von Giraffen; und wie diese Giraffen der Natur abgesehen und zugleich stilistisch verwertet sind, ist bei aller Unbeholfenheit der Darstellung bewundernswürdig. Man kann sich schon im Dresdener Ethnographischen Museum und im Berliner

Museum für Völkerkunde (Abb. 62) davon überzeugen. Die ganzen Gefäße in Tiergestalt sind in Afrika weder so häufig noch so charakteristisch wie in Amerika. Doch besitzt z. B. das städtische Museum zu Frankfurt a. M. ein hölzernes Gefäß der Zulu in Gestalt einer Schildkröte.

Für Arbeiten des künstlerischen Metallgusses unter den Negern steht wieder Benin obenan, dessen bis aufs 17. und 16. Jahrhundert zurückgehende, wahrscheinlich aber, wie schon bemerkt, aus grauer Vorzeit überkommene Bronzekunst seit einigen Jahrfünften das größte Aufsehen in Europa erregt hat (S. 58). Bronzeköpfe, Bronzegeräte, vor allen Dingen Bronzeplatten mit Reliefdarstellungen sind nach 1897 in großer Anzahl nach Europa eingeführt worden. Unter den selteneren ganzen Gestalten sind Tiere häufiger als Menschen. Den Löwenanteil haben das Berliner Museum und das British Museum erhalten; aber auch die ethnographischen Museen von Hamburg, von Dresden, von Wien und von Leipzig sind keineswegs leer ausgegangen. Die Sammlung des British Museum haben Read und Dalton, die Hamburger Sammlung hat Karl Hagen, die Berliner v. Luschan veröffentlicht. Über den Zweck der großen Köpfe (Abb. 63), die oben an Stelle der Schädeldecke ein kreisrundes Loch zu haben pflegen, das manchmal mit einer hohen Kopfbedeckung geschlossen ist, Hals und Kinn aber ganz mit einer Halsberge von Schmuckschnüren verhüllen, sind die Ansichten verschieden. Die englischen Forscher sehen sie als Untersätze für die reich geschnitzten Elefantenzähne der Beninkunst an, Luschan ist geneigt, sie mit dem Schädel-, Toten- und Ahnendienst in Beziehung zu setzen. Die besten von ihnen, vor allem der beste des Berliner Museums, sind von einer so eindringlichen Naturwahrheit in der Erfassung und Wiedergabe des Negertypus und des dargestellten Negerindividuums, zugleich von einer Trefflichkeit des Bronzegusses, der überall mit Preisgabe des Wachsmodells (à cire perdue) erfolgt ist, daß nur die reife Kunst der Kulturvölker ihnen etwas an die Seite zu setzen hat. Die reliefierten Platten sind häufig nach innen gebogen, wie um an eine Säule gelegt zu werden. Abgesehen von den schon geschilderten Palastdarstellungen sind Menschen und Tiere auf ihnen abgebildet: die Menschen, kurzbeinig, langleibig, aber nicht besonders großköpfig, wie alle Negerbildwerke, stellen teils Europäer, Portugiesen in der Tracht des 16. und 17. Jahrhunderts, teils Neger dar, diese meist voll bekleidet und gerüstet, wie das abgebildete Stück (Abb. 64) aus der Sammlung Hans Meyers es zeigt, seltener und wohl nur, wenn fremde Stämme veranschaulicht werden sollen, nackt tätowiert. Die meisten sind gerade von vorn dargestellt. Wendungen, die über das Gesetz der Frontalität hinausgehen, sind selten, aber nicht ausgeschlossen. Als Tiere kommen hauptsächlich die Ahnen- und Fetischtiere in Betracht: der Leopard, das Krokodil, die Schlange, die Schildkröte, der Zitterwels, der Frosch, aber auch der Elefant, das Rind und die Antilope. Die Figuren sind manchmal in verschiedene Beziehungen zueinander gesetzt, auch Neger und Weiße; Geschichten werden erzählt; blutige Hinrichtungen werden dargestellt; das Leben und Treiben am Hofe und auf der Straße wird veranschaulicht. Oft aber blicken die Gestalten auch, einzeln oder zu Gruppen vereint, starr und gerade aus dem Bildwerke heraus. Alle heben sich von einem Grunde ab, der in gepunzter



Abb. 62. Löffelgriff der Betschuanen in Giraffenform. Nach dem Original im Berliner Museum für Völkerkunde.

Arbeit teppichartig gemustert ist. Das Muster besteht auf einigen besonders streng, gut und altertümlich dreinschauenden Londoner Bildwerken aus Kreisen und Kreuzen, in weitaus den meisten Fällen aber aus vierblätterigen, von oben gesehenen Blüten, die jedoch manchmal eins, zwei oder gar drei ihrer Blütenblätter verloren haben. Der Güte der Arbeit nach sind sie recht verschieden. Von besonderem Interesse ist der „Fetischbaum" oder, wie Read und Dalton ihn nennen, der Ahnenstab, jedenfalls eine Gräberstange der erwähnten Art, im Hamburger Museum. Menschenköpfe und Tiere erscheinen auch hier lockerer verbunden als z. B. bei den Ozeaniern.

Als die Engländer zuerst auf diese Werke stießen, meinten sie, in ihnen eine Kunst zu sehen, die die Portugiesen im 16. Jahrhundert nach Westafrika gebracht hätten. Als man dann einsah, worin Read und Dalton mit Luschan übereinstimmten, daß die erhaltenen Arbeiten ausnahmslos von Negerhand angefertigt seien, blieb man doch dabei, daß diese Kunst durch portugiesische oder indische Techniker nach Afrika gebracht sein müsse, hier aber unter den Händen der Neger afrikanisiert worden sei. Luschan selbst aber vertrat von Anfang an die Ansicht, daß die Neger auch die Technik des Erzgusses selbständig entwickelt hätten; und seit Frobenius „auf dem Wege nach Atlantis die Blüte einer vorgeschichtlichen Bronzekultur in diesen Gegenden wahrscheinlich gemacht hat", dürfen wir wenigstens vermutungsweise annehmen, daß dieser Kunstzweig an der Westküste Afrikas und in ihrem Hinterlande seit länger als Menschengedenken in diesen Gebieten heimisch gewesen sei. Man wird sich danach auch nicht mehr wundern, noch heute in Guinea überall auf Arbeiten des Gelbgusses zu stoßen, die bald, streng und stilvoll gehalten, auf ein hohes Alter hindeuten, bald, formlos oder liederlich ausgeführt, heute oder gestern geschaffen worden zu sein scheinen. Luschan sagte schon vor einem Menschenalter: „Die alte Beninkunst hat also ihre letzten Ausläufer zweifellos in den modernen Arbeiten der Aschanti und der Bewohner von Dahomey; auch an überleitenden Stücken fehlt es nicht, so daß wir wohl eine ununterbrochene Übung durch mehrere Jahrhunderte annehmen müssen."



Abb. 63. Bronzener Flügelkopf aus Benin. Nach Weule. (Zu S. 63.)

Heute können wir hinzufügen, daß diese Jahrhunderte zu Jahrtausenden werden zu wollen scheinen. Namentlich an ehernen oder messingenen Schmucksachen mit uralt schlichten Ziermotiven fehlt es nicht. Armbänder und Schalen aus Messingblech besitzt z. B. das Berliner Museum. Schwere große Messingringe für Hals, Arme und Beine sowie Armspiralen aus Kupfer besitzt z. B. das Kölner Museum. Mächtige, wunderbar künstlerisch wirkende Knöpfe aus Messing mit stilisierten Tierverzierungen besitzt z. B. das Leipziger Museum. Krabbenartige achtbeinige Spinnen, Hundsaffen, Chamäleons, Eidechsen und namentlich Schlangen sind hier mit altem, strengem Stilgefühl verwertet (Abb. 65). Wie entartet dagegen und doch wie lebendig der Gelbguß noch heute im Hinterlande von Togo gehandhabt wird, zeigen die Reliefplatten mit aufgenieteten Figuren des „Meisters" Amonikoyi von Kete-Kratschi, über die Staudinger berichtet hat. Man vergleiche auch z. B. den Messingstab der Ogboni-Neger von Lagos in der Christy Collection zu London mit dem Fetischbaum von Benin im Hamburger Museum. Auch hier fällt uns auf, wieviel nüchterner als die Melanesier, wenn auch in ähnlichem totemistischen Sinne, die Neger Tier- und Menschengestalten zu sinnbildlichen Zierzwecken zusammenschweißen.

Die Eigenart des Reliefstils der westafrikanischen Neger tritt uns dann noch in ihrer Elfenbeinkunst entgegen. Massenhaft sind kleine Elfenbeinkunstwerke in primitiver Lebendigkeit

besonders von Benin in unsere Museen gekommen. An Feinheit und Freiheit der Arbeit können sich freilich diese mühsam aus hartem Stoffe geschnittenen Arabesken mit jenen Bronzen, deren Formen ursprünglich in Wachs modelliert wurden, nicht vergleichen. Ihrem Stoffgebiet und Gedankeninhalt nach aber stehen sie auf dem gleichen Boden. Mit großer Geschicklichkeit wurden auch ganze Elefantenzähne zu Kunstwerken eigener Art gestaltet; und gerade hier tritt an die Stelle der rundplastischen Ausgestaltung des ganzen Zahnes oft genug seine Umspannung und Umwucherung mit Bildwerk in halberhabener Arbeit. Was hier alles erzählt und zusammengestellt wird, läßt sich vorläufig nur ahnen. Auf den Elefantenzähnen von Benin, die vor kurzem in großer Anzahl mit jenen Bronzen nach Europa eingeführt worden sind, spielen Portugiesen des 17. Jahrhunderts wieder neben den Negern eine Rolle. Gerade diese Kunstübung war eben an der ganzen Guineaküste zu Hause. Die großen ethnographischen Museen Europas sind reich an außerordentlich mannigfaltigen und vielgestaltigen Werken dieser Art, die manchmal in älteren Raritätenkabinetten auch als mittelalterlich-europäische Arbeiten gelten.



Abb. 64. Bronzeplatte aus Benin, im Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Nach Photographie. (Zu S. 63.)

Von einer wirklichen **Malerei** der Neger hört man nur wenig. Frobenius berichtet, daß die Felswandflächen des Tafelberges Songo im Nigergebiet mit Bildern bemalt sind, die, so oder so, wohl zu den schon (Bd. 1, S. 16 u. 64; Bd. 2, S. 12 u. 54) besprochenen vorgeschichtlichen Felsmalereien gehören. Weule aber erzählt von „bemalten" Häusern der ostafrikanischen Wangoni und Yao, deren Darstellungen „nicht um einen Deut anders seien als jene volkstümlich rohe Ur- und Universalkunst, die in der ganzen Welt Haus- und Felswände bekritzelt und bemalt".

Die **Töpferei** ist, wie überall auf der metallzeitlichen Stufe, fast im ganzen Neger-Afrika

verbreitet. Als besonders hübsch gelten die Töpfe der Wakissi am Njassa und der Uganda im Gebiete zwischen den großen Seen. Bei den Uganda formen die Männer, die die Töpferei sonst den Frauen überlassen, sich ihre Tabakspfeifenköpfe selbst. Auch in Togo nehmen die tönernen Pfeifenköpfe, wie bei den amerikanischen Naturvölkern, nicht selten Menschenkopf- oder Tiergestalt an.

Die eigentliche lineare Ornamentik der Neger sieht beim ersten Anblick gar nicht danach aus, als ob sie eine besondere Deutung verlange. Dunkel auf hellem Grunde stehende Dreiecke oder Halbkreise, die in friesartiger Folge vom oberen Rande der Gegenstände herabhängen oder am unteren Rande derselben aufstehen, regelmäßige Vierecke, die sich vorzugsweise zu Schachbrettmustern aneinanderreihen, Zickzacklinien, Parallellinien und Kreuzlinien finden sich im Süden und im Norden, im Westen und im Osten des Negergebietes an den verschiedensten Gegenständen, in den verschiedensten Gestaltungen und scheinen schon längst nur als geometrische Zieraten empfunden zu werden. Bemerkenswert sind unter den geradlinigen Zieraten z. B. die in Holz oder Stein geschnittenen Flechtwerkmuster der Südafrikaner, die ihren Ursprung deutlicher zur Schau tragen als die meisten anderen angeblichen Textilmotive. Unsere Abbildung 66 zeigt einen so geschmückten steinernen Zulupfeifenkopf des Berliner Museums für Völkerkunde. Bemerkenswert ist aber auch das Hakenkreuz an den messingenen Gewichten der Aschanti und an den Tätowierungen einiger anderer Negerstämme. Das Hakenkreuz kommt also in Indien wie in Europa, in Amerika wie in Afrika vor, und wir halten es mit Luschan, wenn er dazu bemerkt: „Einstweilen glaube ich persönlich an die Möglichkeit vollkommen selbständiger und unabhängiger Entstehung dieser Zeichen bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten.“



Abb. 65. Messingknöpfe mit stilisierten Tierverzierungen aus Afrika, im Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Nach Photographie. (Zu S. 64.)

Auch an gebogenen und gewellten Linien, Kreisen und Spiralen fehlt es der Negerornamentik keineswegs. Wie stilisierte Blütenkelche wirken die Rosetten an einer Schwertscheide aus Liberia im Stockholmer Museum. Auf den Bronzegefäßen der Haussa findet sich sogar das Dreibein. Auf den Bronzeschalen, die Frobenius aus dem Sudan nach Leipzig und Berlin gebracht, finden sich nicht selten auch schöne, stilvolle Pflanzenrankenmotive. Daß diese Ornamente weder altatlantischen noch neunigritischen Ursprunges sind, ist selbstverständlich.

Frobenius schreibt sie jener christlichen, byzantinisch=persischen Kultur zu, die im Sudan herrschte, ehe der Islam sie unterdrückte. Hiermit haben wir aber auch die Grenze der echten Neger=ornamentik überschritten, die die große Seltenheit von Pflanzenmotiven gegenüber den Menschen=, Tier= und Linienmotiven mit der ganzen Ornamentik der bisher besprochenen Ur= und Natur=völker teilt. Einige wirklich altertümliche Ornamente der Kunst, die er „atlantisch“ nennt, Flechten, Schlangen, Menschenköpfe und verschnörkelte Figuren, hat Frobenius zusammengestellt.

Die Menschen=, Tier= und Linienornamentik der Neger in ähnlichem Sinne zu deuten, wie es für Ozeanien und Brasilien geschehen ist, war eine Aufgabe, die die Ethnologie sich nicht entgehen ließ. Karl Weule hat nachgewiesen, daß in Afrika die Eidechse die Grundform eines großen Teiles der Linienkunst ist, ja, daß verschiedene Eidechsenarten, vom Krokodil bis zum Gecko und Skink, sich in verschiedenen Ornamenten erkennen lassen, die manchmal als Wucher=formen, öfter aber als Kümmerformen ihres Vorbildes erscheinen (Abb. 67).

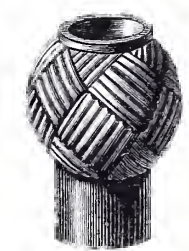


Abb. 66. Steinerner Zulupfeifenkopf mit Flechtwerk=muster, im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach Ratzel.

Rückblick.

Die Betrachtung der Kunst der Naturvölker hat uns in die von Eis starrenden Gefilde des hohen Nordens und durch die Einöden der entlegensten Gelände der gemäßigten Himmelsstriche geleitet, zumeist aber in den mit allen Naturgaben verschwenderisch ausgestatteten heißen Gegenden zwischen den Wendekreisen festgehalten; und überall erschienen uns die Kunstfertigkeiten der Völker einerseits als ein Ausfluß ihres wirtschaftlichen Zustandes, anderseits aber auch als ein Ergebnis der geo=graphischen und klimatischen Bedingungen, unter denen sie lebten; überall kam die eigene Rasse der Schöpfer der Werke, kam die ihnen bekannte Tierwelt und die heimische Bodenbeschaffenheit in den Erzeugnissen ihrer Hände wieder zum Vorschein; überall spiegelten ihre selbsterschaffenen religiösen Vorstellungen sich in ihren Schöpfungen wider. Überall fanden wir aber auch die den Raumkünsten aller Völker gemeinsamen Gesetze der Symmetrie, der Eurhythmie, der Regelmäßigkeit usw. bereits in unbewußt anerkannter Wirksamkeit, fanden wir, wenn auch aus verschiedenen Quellen abgeleitet, die Kenntnis und Verwertung der einfachen geometrischen Formen, des Vierecks, des Dreiecks, des Zickzacks, vielfach auch des Kreises, der Spirale, der Welle und kunstvollerer Gestaltungen, fanden wir einen ziemlich gleichmäßigen Farbensinn, der sich am Anfang nur der vier Farben Schwarz, Weiß, Rot und Gelb bediente und erst in fortgeschritteneren Gebieten oder unter europäischem Einfluß auch etwas Blau oder Grün zu sehen und wiederzugeben verstand.

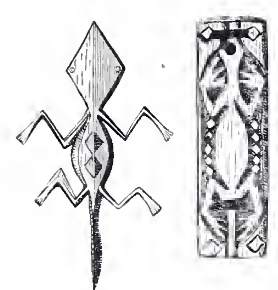


Abb. 67. Afrikanisches Eidechsenornament. Nach Weule.

Gerade in bezug auf die Entwickelungsgeschichte der Orna=mentik haben wir bei den Naturvölkern bestätigt gefunden, was uns die Urzeiten ahnen ließen. Von der Naturbeobachtung einerseits, von der Herstellungs=technik, besonders der Flechttechnik, anderseits sahen wir auch hier die Ornamentik ausgehen, sahen aber auch hier, daß auf dem Gesamtgebiet der Verzierungskunst die Naturnachahmung eine größere Rolle spielt als die Nachahmung von Techniken, und daß auf den Entwickelungs=stufen, die wir bisher kennen gelernt haben, innerhalb der Naturnachahmung die Gestalten der Menschen und Tiere stets den Vorrang vor Pflanzengebilden haben, die sich erst in Ausnahmefällen, deren Ursache sich nachrechnen läßt, hervorwagen.

Gerade bei einigen Naturvölkern konnten wir die Entwickelung geometrischer Linienspiele aus der Nachahmung menschlicher und tierischer Formen nachweisen; gerade hier aber müssen wir zwischen der Nachbildung geometrischer Naturformen und der verkümmernden Umgestaltung menschlicher und tierischer Formen zu geometrischen Gebilden schärfer unterscheiden, als es bisher geschehen; und gerade bei den sinnbildlichen Verzierungen einiger Naturvölker zeigte es sich auch, daß ihre tiefere Bedeutung nicht erst aus den Linienspielen sich entwickelt, sondern schon den Naturgebilden beigemessen wurde, aus denen sie abgeleitet worden.

IV. Die Kunst der altamerikanischen Kulturvölker.

1. Vorbemerkungen.

Die Kunstgeschichte der metallkundigen Natur- und Halbkulturvölker führte uns von der malaiischen Inselwelt westwärts zum schwarzen Weltteil. Von hier führt sie weiter gen Westen wieder über den Atlantischen Ozean zurück zu jenen altamerikanischen Völkern, die wir, obgleich nur einige von ihnen den Schritt aus der jüngeren Steinzeit in die frühe Bronzezeit gewagt haben, als Kulturvölker bezeichnen müssen. Ein geordnetes Staatswesen, eine durchgebildete Religion, eine fertige Schriftsprache sind die Vorbedingung jener höheren Gesittung, deren reifste Früchte die Wissenschaften, deren schönste Blüten die Künste sind. Daß die amerikanischen Kulturvölker alle diese Errungenschaften bis zu einem gewissen Grade besaßen, ist unzweifelhaft; aber über die Halbkultur jener Indianer, die wir zu den Naturvölkern zählen mußten, haben sie sich doch nur in meßbarem Abstand erhoben. Mitten in der Entwickelung, die sie vielleicht, aber doch auch nur vielleicht, zu voller Kulturhöhe emporgeführt haben würde, sind sie aufgehalten worden; und eben aus diesem Grunde können wir ihre Kunst auch nicht im Zusammenhang mit der Kunst der Kulturvölker Asiens, des Nillandes und Europas, sondern müssen sie als Abschluß der Kunstentwickelung der Ur- und Naturvölker, gewissermaßen als deren höchste Entwickelungsstufe, betrachten.

Das Gebiet der alten Kulturvölker Amerikas wurde im Norden und Süden annähernd durch die Wendekreise begrenzt und reichte in seiner nördlichen Hälfte, die heutigen Staaten Mexiko, Guatemala, Honduras, Nicaragua, San Salvador und Costarica umfassend, von einem Ozean zum anderen, während es sich in Südamerika von Columbia aus in verhältnismäßig schmalem Streifen durch die heutigen Staaten Ekuador, Peru und Bolivia hindurch am Stillen Ozean entlang erstreckte. Entwickelte sich die Kultur des alten Amerikas also fast ausschließlich in der heißen Zone, so wurde sie doch nur in den teils sumpfigen, teils ausgedörrten Küstenstrichen dieses Gebietes von wirklichen Tropengluten beeinflußt. Ihre Mittelpunkte lagen in dem gemäßigten, zum Teil sogar rauhen Klima gewaltiger Hochländer, in Mexiko zwischen 1500 und 2500, in Peru sogar bis gegen 4000 m über dem Meeresspiegel, hier wie dort von den nahezu noch einmal so hohen Gipfeln himmelanstrebender Vulkane überragt. Die Mexikaner (Nahua, Tolteken, Azteken) im Norden und die Peruaner (Ketschua-Inka, Aimara, Yunka) im Süden gelten als die Hauptträger altamerikanischer Kultur. Neben der toltekisch-aztekischen Kultur der Mexikaner, die von den halbmythischen Tolteken auf die kriegerischen Azteken übergegangen zu sein scheint, herrschte in Mittelamerika, vor allen Dingen auf der Halbinsel Yukatan, auf der Hochebene von Chiapas und im größten Teile von Guatemala, die ihr vielfach verwandte, aber auch in mancher Hinsicht überlegene,

vielleicht sogar als ihre Stammutter aufzufassende, jedenfalls zuletzt von ihr vielfach wieder durchbrochene Kultur der Mayavölker, während die Zapoteken, die im südlichen Mexiko das üppige Tal von Oaxaca und die benachbarte Küste des Stillen Ozeans bewohnten, als drittes Kulturvolk Mittelamerikas angesehen werden können, dessen Kultur freilich ebenfalls vielfach von der der Azteken durchzogen wurde. Die Totonaken und Huaxteken an der atlantischen Küste des heutigen Mexikos haben sich, soweit sie sich selbständig ausleben konnten, doch nicht über die Stufe einer halben Gesittung erhoben. Die sogenannten Pipil-Indianer an der Küste Guatemalas und San Salvadors aber gelten als versprengte Azteken. Im Norden Südamerikas stellt sich wenigstens die Kultur der Chibchavölker im heutigen Columbia selbständig der glänzenden Inkagesittung gegenüber. Die Inka, nach denen das peruanische Reich benannt wurde, waren eine Dynastie der Ketschua. Südlich von ihnen, im heutigen Bolivia, bewohnten die Aimara, auch Kolya genannt, das kalte Hochgebirgsgelände des Titicacasees. Die verschiedenen, unter sich verschieden benannten Küstenstämme wurden von den Inka, die alle unterwarfen, als Yunka bezeichnet.

Die Verwandtschaft aller dieser altamerikanischen Gesittungen untereinander und mit der Gesittung der Naturvölker Amerikas, die wir kennen gelernt haben, muß noch stärker betont werden als ihre Verschiedenheit voneinander. Die Einheitlichkeit des amerikanischen Volkscharakters tritt in den Kulturleistungen der Hauptstämme um so deutlicher hervor, je unabhängiger voneinander und von äußeren Einflüssen sie sich entwickelt haben. Die Ansicht, daß der geistige und künstlerische Besitz der altamerikanischen Kulturvölker ein versprengter Bestandteil der höheren altweltlichen Kultur sei, soll sich, wie Andree und Seler neuerdings betonen, als irrig erwiesen haben. Vielmehr scheint er in jener einheimischen Halbkultur zu wurzeln, die uns die noch lebenden Indianervölker vergegenwärtigt haben. Die wirklichen oder anscheinenden Wiederholungen altweltlicher Gebilde werden als menschliches Gemeingut angesehen. Bildete die Stammes-Ahnenverehrung in enger Verbindung mit der Allbeseelung schon die Quelle der indianischen Naturreligion, so sehen wir die Religionen der amerikanischen Kulturvölker sich, aus demselben Borne gespeist, zu einer mit ausgeprägtem Götzendienste versehenen Vielgötterei entwickeln, in der die Gottheiten des Himmels, besonders der Sonne, des Mondes und des befruchtenden Regens, aber auch der vier Himmelsgegenden als solcher, eine Hauptrolle spielen, während unzählige Stammes- und Sippengötter Verehrung und Opfer, sogar Menschenopfer, heischen; und neigten bereits die Indianer Nordamerikas dazu, ihren Gedanken einen bilderschriftartig sichtbaren Ausdruck zu verleihen, so sehen wir gerade auf diesem Gebiete bei den amerikanischen Kulturvölkern eine Weiterentwickelung, die bei den Peruanern freilich nur farbige Knotenschnüre an die Stelle der Wampumgürtel der Irokesen und Huronen setzte, in der ideographischen Bilderschrift der Azteken dagegen, wie Seler nachgewiesen hat, wenigstens die Schreibweise der Eigennamen an einen bestimmten Wortlaut band und in der, wie schon Schellhaas und Förstemann gezeigt haben, ihrem Wesen nach ebenfalls noch ideographischen Mayaschrift, auf diesem Wege fortschreitend, eine größere Anzahl phonetischer Zeichen hinzufügte, ja, die in ovale oder rechteckige Felder gebannten „Ideogramme" bereits zu Buchstabenwerten zu erheben verstand. Lebten die minder entwickelten Stammesgenossen der amerikanischen Kulturvölker im ganzen noch in der Steinzeit, so brachten auch diese es nicht weiter als bis zum Übergang von der Steinzeit zur Bronzezeit. Zwar verarbeiteten die Mexikaner Gold, Silber, Kupfer, Zinn und Blei und wußten diese Metalle zu gießen und zu hämmern; doch bestanden ihre meisten Waffen und Werkzeuge nach wie vor aus Stein; schon Kupferbeile sind

selten; und die Gewinnung und Bearbeitung des Eisens blieb ihnen vollends unbekannt. Den Übergang zur Bronzemischung aus Kupfer und Zinn haben, wenigstens absichtlich, nur die Peruaner und auch diese nur teilweise vollzogen. In der Baukunst der amerikanischen Kulturvölker waren die Stufenpyramiden, die beim ersten Anblick eine herrschende Stellung in ihr einnehmen, nur die folgerichtige Weiterbildung der mannigfaltigen Unterbauten, die wir, wie auf den polynesischen Inseln, so unter dem Namen Mounds schon bei den schlichteren Indianervölkern kennen gelernt haben (vgl. S. 38); und selbst die Fortschritte ihrer Zierkunst weisen auf Anfänge zurück, die wir schon bei anderen Völkern beobachten konnten.

Es wird besonders seit den Untersuchungen Bandeliers immer allgemeiner anerkannt, daß die spanischen Eroberer und ihre Geschichtschreiber die Bildung der Mexikaner, der Mayavölker und der Inka-Peruaner teils absichtlich, teils unabsichtlich überschätzten. Immerhin aber müssen wir uns auch vor einer Unterschätzung des altamerikanischen Kulturbesitzes hüten. Besaßen alle diese Völker doch eine wissenschaftliche, auf der Beobachtung des Sonnen- oder Mondkreislaufes gegründete Zeitrechnung, stand der Ackerbau doch in Mexiko wie in Peru in hoher Blüte, erhob doch schon ihre völlige und kunstreiche Bekleidung sie über die Naturvölker aller Weltteile. Auch gehören ihre kunstvollen, vor den steilsten und höchsten Bergen nicht zurückschreckenden Straßenanlagen und ihre ausgedehnten, durch die Dürre des Bodens bedingten Wasserleitungen so wenig ins Reich der Fabel wie die Goldschätze mexikanischen und peruanischen Ursprungs, die nach Spanien gewandert, um dort eingeschmolzen zu werden, und wie die Fülle mächtiger Steinbauten, die über diese Gebiete zerstreut, zum Teil aber schon verlassen waren und in Trümmern lagen, als die Spanier an ihnen vorüberzogen.

Von einer wirklichen Entwickelungsgeschichte der altamerikanischen Kunst kann bis jetzt erst in ihren Anfängen die Rede sein. Und allzuoft fehlt es an genügenden Merkmalen, ältere Gestaltungen von jüngeren zu unterscheiden und das wirkliche Alter der einzelnen Kunstwerke zu bestimmen. Doch ist die amerikanistische Forschung seit den Untersuchungen und Bemühungen Peñafiels, Selers, Uhles, Lehmanns, Batres', Capitans, Holmes', Maudslays, Courtys, Savilles und anderer im Begriff, auch in Amerika den Ausgrabungsschichten eines ihrer Geheimnisse nach dem anderen zu entlocken. Daß die Entstehung der ältesten amerikanischen Bildungswelten viele Jahrhunderte hinter ihrer Eroberung durch die Spanier zurückliegt, war von Anfang an klar. Daß diese Anfänge sich über 1000 Jahre zurückverfolgen lassen, ist erst eine Errungenschaft der neuesten Forschungen. Da aber eine Rückwirkung der altamerikanischen Kunst auf die Kunst anderer Erdteile von Anfang an ausgeschlossen gewesen, so kommen ihre erst zum kleinen Teil aufgeklärten inneren Wandlungen für die Entwickelungsgeschichte der Kunst der Menschheit weniger in Betracht als der Abstand, der sie, als Ganzes betrachtet, von der Kunst der Naturvölker trennt.

2. Die alte Kunst Mexikos und der angrenzenden Länder Mittelamerikas.

Die kriegsfrohen Azteken, die im 15. Jahrhundert n. Chr., nachdem sie einen ihrer Nachbarstämme nach dem anderen besiegt, die Vorherrschaft über einen großen Teil Mittelamerikas errungen hatten, scheinen, ihren eigenen Wanderungssagen entgegen, von dem Hochland ausgegangen zu sein, in dem die heutige Hauptstadt Mexiko liegt. Zu den Kulturgaben, die sie den kriegerisch oder kaufmännisch Eroberten brachten, gehörte, außer ihrem Kalender, der das Jahr in 18 zwanzigtägige Monate und 5 Schalttage einteilte, vor allem ihr Götterhimmel, dessen in ihren Abbildern so wunderlich verzerrte Göttergestalten, wie Seler festgestellt hat,

zum größten Teil jene Naturgewalten verkörpern, von denen die ackerbautreibende, maispflanzende Bevölkerung der fast neun Monate des Jahres regenlosen Hochebene abhängig war. Die einzelnen Götter und Göttinnen aber werden mit so mannigfaltigen Naturvorgängen, halb geschichtlichen Stammessagen und sittlichen Vorstellungen in Verbindung gebracht und mit so vielen verschiedenen Abzeichen und Namen geschmückt, daß wir die Deutung ihres Wesens und ihrer Abzeichen der Sonderforschung überlassen müssen. Immerhin mögen wir uns merken, daß Tlaloc, der Regengott, da Wolken und Blitze als Schlangen gedacht werden, dem Bilde der Schlange durch die Windungen, die sein Gesicht bedecken, und die Zähne, die aus seinem Munde hervorblicken, genähert wird, daß die Sonnen- und Feuergötter, wie Xiuhtecutli, Mixcoatl und Uitzilopochli, der vielgenannte, zugleich als Kriegsgötter erscheinen, daß von den Erdgottheiten Ciuacoatl als Spenderin der Fruchtbarkeit, Ciuteotl als Maisgöttin und Tlaçolteotl als Göttin der irdischen Lüste gilt. Vielgenannt sind auch Quetzalcoatl, der als Stammesheld und Priester der Azteken, aber auch als Gott der Winde, des Mondes und des Abendsternes erscheint, sowie Tezcatlipoca, der Gott der Menschenopfer, und Xipe Totec, der Geschundene, die Seler ebenfalls als Mondgötter deutet. Quetzalcoatl, dessen Sinnbild die Federschlange ist, trägt eine vogelschnabelartige Maske mit röhrenartiger Verlängerung der Nasenlöcher. An griechische Götterschönheit darf man allen diesen Gestaltungen gegenüber nicht denken.

Die **Baukunst** der alten Mexikaner und ihrer Nachbarn wird für den ersten Anblick durch die mächtigen Stufenpyramiden beherrscht, die sich, oben flach abgestumpft, in einigen hohen Stufenterrassen erheben. Ihr Kern bestand aus Erde oder kleinen Steinen, ihr äußerer Belag aus Stein oder Stuck. Daß diese Erdpyramiden, die in der Regel als Tempelträger, manchmal aber auch als Festungen dienten, den „Mounds“ der nordamerikanischen Indianer nahe verwandt sind, ist offensichtlich. Im übrigen tritt uns in Altmexiko eine ausgebildete **Steinbaukunst** entgegen, die teils regelmäßig behauene, manchmal mit Mörtel verbundene Quadersteine, teils unregelmäßig behauene Steine, teils Lehm, Geröll oder Luftziegel verwandte. Die Lehm- und Luftziegelbauten wurden ebenfalls mit mächtigen Steinplatten oder einem farbigen Stuckmantel verkleidet. Die Wohnbauten der großen Mehrzahl der Bevölkerung gleichen freilich denen der übrigen „Indianer“ Amerikas. Im heißen, feuchten atlantischen Tiefland waren es Rohr- oder Stabhütten mit Mattenwänden und Palmblattdecken: Rundhütten mit inneren Dachstützen im Norden, rechteckige Bauten mit Eckpfosten im Süden. Im kühlen Hochlande bestanden sie in der Regel aus Luftziegelwänden und Balkendecken. Die Hauptdenkmäler der mexikanischen Steinbaukunst aber waren die Tempel der Götter, die heiligen Ballspielplätze und die Paläste der Herrscher und Priester.

Die von außen flach oder terrassiert erscheinenden Dächer der Steinpaläste waren oft aus Holzbalken und Stroh zusammengesetzt. Daneben aber finden sich, besonders in den Mayaländern, steinerne, durch Überkragung gebildete Decken und Türen, die ungenau als „spitzkantige Gewölbe“ oder „dreieckige Gewölbe“ bezeichnet werden, und in der Mitte größerer Säle haben sich hier und da eckige oder runde Pfeiler als Deckenbalkenträger erhalten, die, oft reich mit Bildwerk, in den Mayaländern auch mit Bildschrift verziert, hier und da sogar karyatiden- oder atlantenartig in ganzer Menschengestalt auftreten, kaum jemals aber durch eigentliche Fußplatten oder Kopfstücke zu organisch belebten Säulen ausgebildet worden sind. An einer auf feinerem Raumgefühl beruhenden organischen Durchbildung fehlt es der amerikanischen Architektur überhaupt. Doch ist die Bewältigung der großen Steinmassen ohne

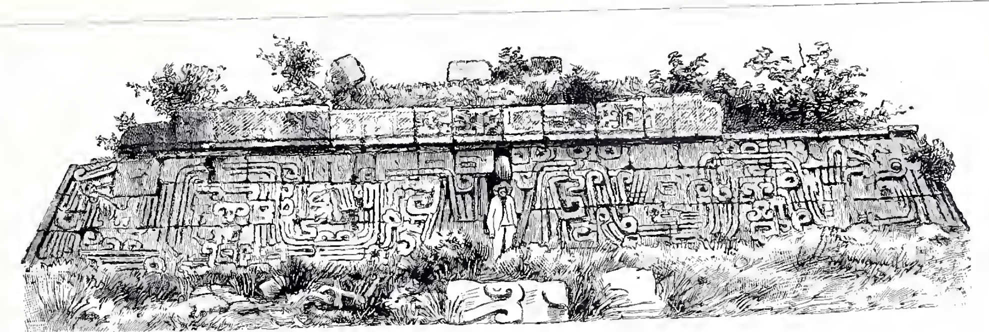
Hebel, ohne Fuhrwerk und in Mexiko auch ohne Lasttiere, ist ihre Bearbeitung ohne eiserne oder eherne, sondern nur durch steinerne Werkzeuge an sich schon der Bewunderung der Nachwelt wert; und die Tatsache selbst, daß viele dieser Steinbauten an geeigneten Stellen auch reich mit bildnerischem oder malerischem Schmuck ausgestattet waren, zeigt ein Streben nach monumentaler Weihe und Würde, das alle Anerkennung verdient.

Von dem Eindruck, den die altamerikanischen Hauptstädte durch ihre Prachtbauten zur Zeit ihrer Blüte machten, können wir uns freilich nur durch die einander manchmal widersprechenden Berichte der zeitgenössischen Schriftsteller eine notdürftige Vorstellung verschaffen. In Tenochtitlan, der auf Pfählen in einem Landsee erbauten Hauptstadt Mexikos, dem „Venedig Amerikas“, das im 14. Jahrhundert gegründet sein soll, haben sich keine Spuren der mit rotem Marmor, Jaspis und Porphyr inkrustierten Riesenpaläste, keine Überbleibsel ihrer gepriesenen schwimmenden Gärten, Wasserkünste und Kanäle erhalten, und erst durch die Ausgrabungen von 1900 und 1901 sind einige Trümmerstücke und ein Altar des in der Mitte anderer Gotteshäuser (teocalli) auf hoher fünfstufiger Pyramide thronenden, von drei Türmen beherrschten Doppeltempels des finsteren Kriegsgottes Huitzilopochtli und des milden Regengottes Taloc aufgedeckt worden. Im Bezirke dieses Tempels hatte sich jedoch schon früher eine Fülle bedeutsamer Bildwerke gefunden, die im Museo Nacional der Hauptstadt Mexiko aufbewahrt werden. Zu ihnen gehört auch die große, mit Bildwerk verzierte Steinscheibe, die als aztekischer Kalender bezeichnet wurde, bis Seler sie für das von der Höhe des Sonnentempels herabgestürzte Bild der Sonnenscheibe (Abb. 68) erklärte. Gleichwohl birgt kaum ein anderes Ländergebiet so zahlreiche Trümmer einstmals blühender, wahrscheinlich nacheinander blühender Wohnstätten wie gerade das der altamerikanischen Kulturstaaten.

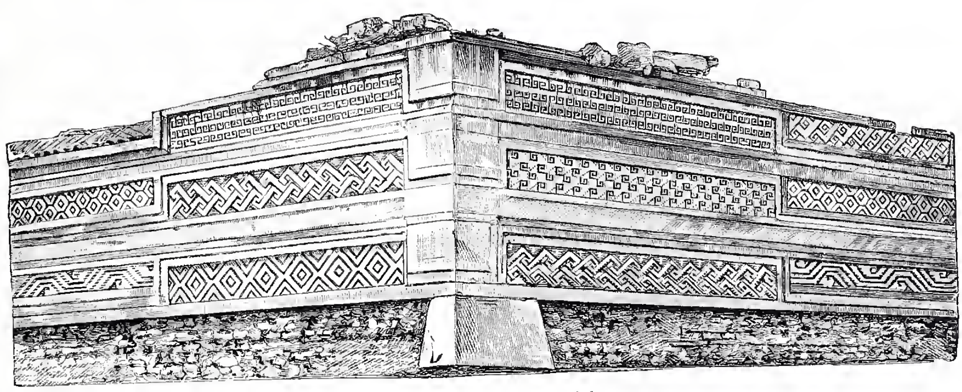


Abb. 68. Die Sonnenscheibe (der sog. „Kalenderstein“), im Museo Nacional zu Mexiko. Nach Schurtz.

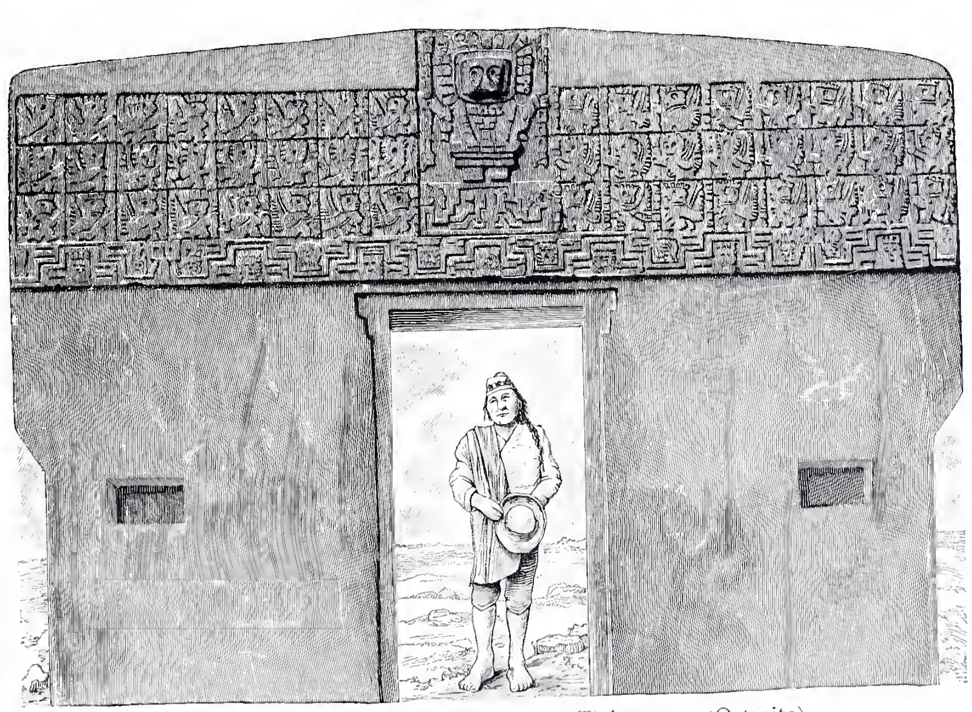
In Mexiko und ganz Mittelamerika beherrscht die oben abgeflachte Stufenpyramide, wie schon angedeutet, den Gesamteindruck der Baukunst. Diese Pyramiden unterscheiden sich aber nicht nur durch ihre äußere, keineswegs kristallinisch-geometrische Gestalt, sondern auch durch ihren Zweck von den altägyptischen. Sie sind, wenigstens bei den Azteken und Mayas,



a Die Pyramide von Xochicalco.
Nach Photographie.



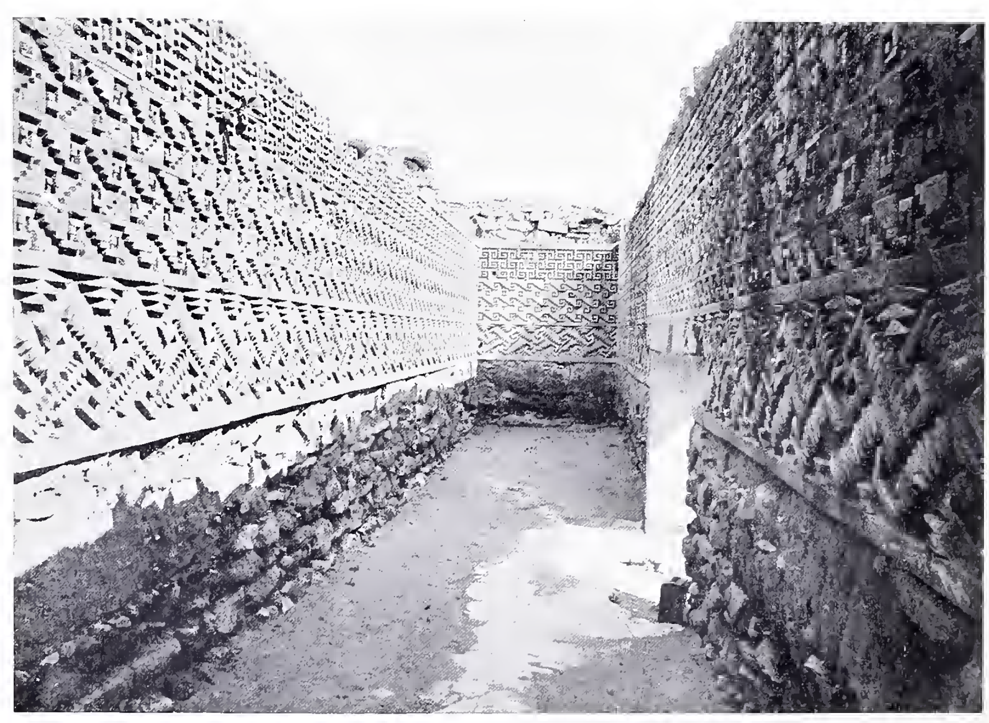
b Der Palast von Mitla.
Nach Photographie.



c Monolith-Tor von Ak-Kapana zu Tiahuanaco (Ostseite).
Nach einem Gipsabguss im Museum für Völkerkunde zu Berlin.



a Säulen im Palast von Mitla.
Nach Seler



b Geometrisch verzierte Wände im Palast von Mitla.
Nach Seler.

ausnahmslos als Träger von Gebänden gedacht. Die höchsten und mächtigsten waren die Tempelpyramiden, die oft nur unscheinbare Gebäude, schlichte, nicht einmal immer aus Stein erbaute, in der Regel viereckige, in Ausnahmefällen runde Häuschen neben dem Götzenbild und dem Blutaltar auf ihrer obersten Fläche trugen, wogegen sie als Terrassenunterbauten von Palästen und öffentlichen Gebäuden in der Regel niedriger waren und mehr den Charakter eines dienenden Teiles des Ganzen bewahrten. In Mexiko führten schmale Treppenstufen manchmal an allen vier Seiten um die großen Stufenabsätze herum, manchmal im Zickzack an ihnen empor; bei den Mayas aber pflegte die Treppe in ununterbrochener Flucht zur Gipfelfläche hinanzuleiten. Die ästhetische und konstruktive Bedeutung dieser altamerikanischen Stufenpyramiden war überall dieselbe. Dem Bedürfnis entsprossen, an sich unscheinbaren und niedrigen Gebäuden eine weithin sichtbare Höhe zu verleihen, bezeichnen sie den einzig gangbaren Weg zu diesem Ziele bei einem Volke, dessen technische Hilfsmittel zur Hebung schwerer Lasten außerhalb der schiefen Ebene im höchsten Grade beschränkt waren.

Über hundert solcher Tempelpyramiden haben sich in mehr oder minder zertrümmertem Zustande in Mexiko und in Mittelamerika erhalten. In Mexiko gehören die Pyramiden von Cholula, dem „Rom Mexikos", sowie die Sonnen- und Mondpyramiden zu Teotihuacan am San Juanflusse zu den ältesten und berühmtesten; die hohe Luftziegelpyramide von Cholula trug den runden Haupttempel Quetzalcoatls, dessen Tempel, gerade weil er der Gott der aus allen Richtungen wehenden Winde war, kreisrund zu sein pflegten. Von den beiden Bergen gleichenden Pyramiden zu Teotihuacan war die größere der Sonne, die kleinere dem Monde geweiht. Zu den prächtigsten Tempelpyramiden der atlantischen Küste gehören der sogenannte „Donnerkeil" zu Papantla, dessen sieben breitgelagerte Riesenstufen an ihren senkrechten Wänden durchweg mit Vierecknischen versehen sind, und das sogenannte „Castillo de Teayo", dessen drei Stufenterrassen von den Wangen einer vierzigstufigen Treppe durchschnitten werden. An der pazifischen Küste ragen die dreistufigen Tempelpyramiden von Mitla, auf deren wichtigster, die ganz aus Luftziegeln erbaut ist, jetzt eine christliche Kirche thront, und die beiden Steinpyramiden von Quiengola hervor, von denen die östliche eine viereckige Tempelzella auf der Umfassungsmauer eines Vorhofes trägt, während an der westlichen eine breite Freitreppe von 32 Stufen zu einem zweizelligen Rechteckhäuschen emporführt. Im mexikanischen Hochland sind die dreistufige Tempelpyramide von Tepoztlan, die sich einer steilen Felsenwildnis anschmiegt, und das berühmte Monument von Xochicalco zu nennen, dessen Pyramide sich auf einem 120 m hohen, selbst bereits zu fünfterrassiger Pyramide zugehauenen Basaltkegel erhebt. Jene Pyramide von Tepoztlan trägt den besterhaltenen Tempel Mexikos, dessen Quadern aus rotem und schwarzem vulkanischen Gestein bestehen. Das Vordergemach der Zella öffnet sich mit zwei üppig verzierten Pfeilern nach außen; das Hintergemach ist von einer reich mit Reliefs geschmückten Bank umgeben, aus deren Mitte sich das Bild Tepoztecatls, des mexikanischen Bacchus, erhebt. Einer eingemeißelten Bildschrift glaubt man das Datum 1502 entnehmen zu können. Das von Peñafiel veröffentlichte Monument von Xochicalco aber war eine Doppelpyramide. Der Grundriß der oberen, eigentlichen, aus rotem Porphyr erbauten Tempelpyramide (Taf. 6 a) bildet ein Rechteck, dessen Langseiten 24, dessen Schmalseiten 20 m messen. Lehrreicher als ihr Aufbau ist die Bekleidung ihrer schrägen und senkrechten Flächen mit reich in flacherhabener Arbeit dem harten Porphyr abgewonnenem bildnerischen Schmuck. Am unteren Absatz wiederholt sich an allen vier Seiten das Bild einer gewaltigen Schlange mit gefiedertem Schwanz und geöffnetem Drachenrachen, deren viereckig stilisierte Windungen

die ganze Fläche mäanderartig bedecken. Die Viereckfelder, die von den Windungen gebildet werden, aber sind abwechselnd mit hieroglyphischen Zeichen und weichlich modellierten Götter- und Häuptlingsgestalten geschmückt, die mit untergeschlagenen Beinen am Boden sitzen. Ihre Körper sind von vorn gesehen, ihre mit mächtig herabwallendem Federkopfputz bedeckten Köpfe sind im Profil nach links oder rechts gewandt.

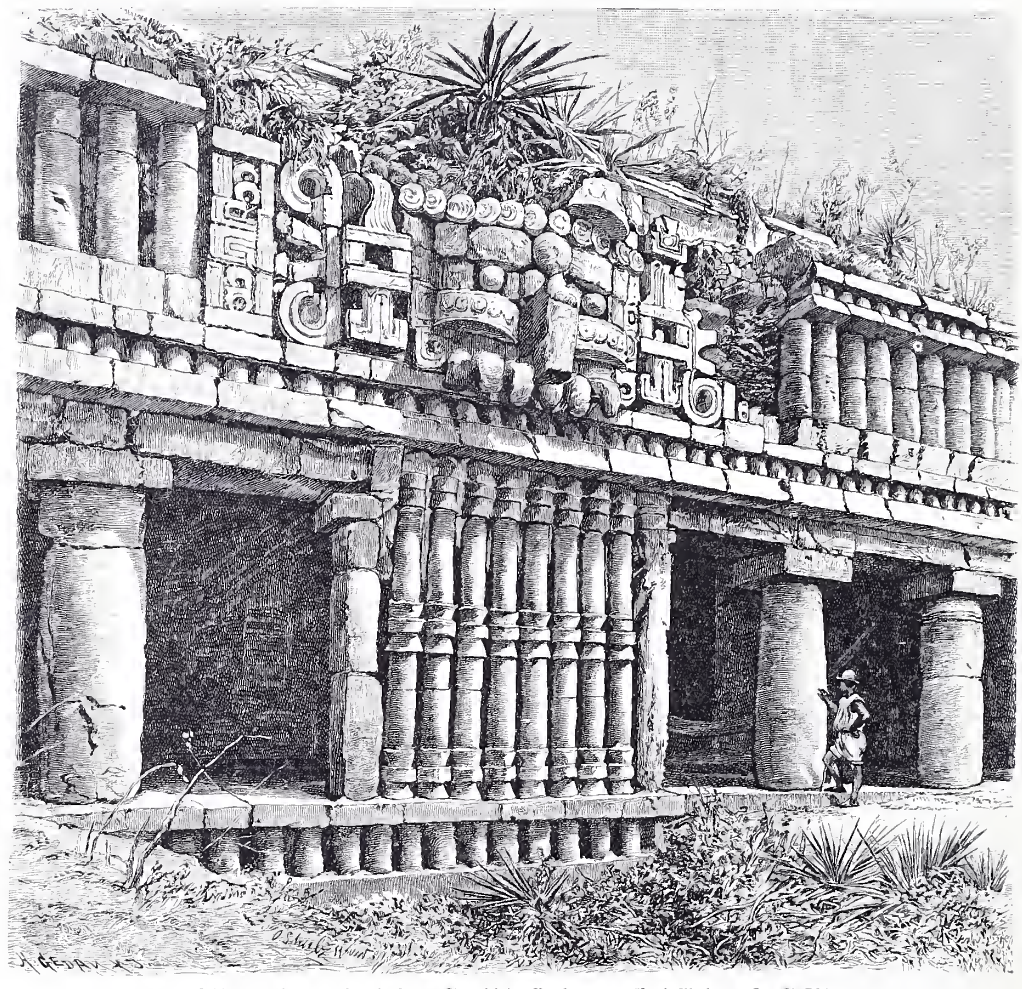


Abb. 69. Tempelpalast zu Sayil in Yukatan. Nach Maler. (Zu S. 76.)

Auch in den alten Mayaländern fehlt es nicht an lehrreichen Tempelpyramiden. Die Ruinen von Chichenitza und von Mayapan gehören einer aztekisch-mexikanischen Siedelung an. Die Hauptpyramiden beider Orte trugen Rundtempel, die dem kreisenden Windgotte Quetzalcoatl (dem Kukulkan der Maya) geweiht waren. Die Schäfte der beiden Portalsäulen der Rundzella zu Chichenitza gleichen denen der alten Mexikanerstadt Tula. Die Terrassenwände der Stufenpyramiden, die in Mexiko in der Regel schräg ansteigen, pflegen in Yukatan senkrecht zu sein. Steile Steinpyramiden mit länglichen Steintempeln finden sich z. B. in Uxmal und in Tical. Berühmt sind der Sonnentempel und die beiden Kreuzestempel zu Palenque, dessen Maya-Ruinen Stephens, Holmes, Maudslay und Bowditch untersucht haben.

Als Nebengebäude der Tempel erscheinen jene Ballspielplätze, deren Ballspielen eine religiös-sinnbildliche Bedeutung beigemessen wird. Anlagen dieser Art sind besonders in Quiengola und in Chichenitza erkennbar. Als Priesterwohnung wird das große Gebäude in Quiengola aufgefaßt, in dessen Hof dem Haupthaus gegenüber ein in sieben Stufen ansteigender Rundturm lag. Auf dem südlichen Felsvorsprung des Nachbargebäudes mit dem großen ovalen Hof aber erhob sich eine Aussichtspyramide (Mirador), von der man die weite Ebene bis zum Blauen Golf von Tehuantepec am Stillen Ozean überblickt.

Der Palastbau Mexikos und Mittelamerikas ist künstlerisch noch lehrreicher als der Tempelbau; doch ist es nicht immer möglich, die Grenze zwischen Tempelpalästen und Fürstenpalästen zu ziehen. Im altmexikanischen Hochlande sind erkennbare und herstellbare Reste von Palastbauten selten. Beinahe die einzigen Überreste der alten Toltekenstadt Tula bilden eigenartige, zum Teil mit Federornamenten überzogene, zum Teil in un- und urförmlicher Menschengestalt ausgeführte Säulen, die im Museum von Mexiko aufbewahrt werden. Reste eines Pfeilersaales haben sich in den Ruinen von La Quemada im Staate Zacatecas erhalten. Den wüsten Trümmerhaufen von Tezcoco entstammt wenigstens ein eigenartiges Kranzgesimse, dessen Verzierung aus Reihen in den Stuck eingesetzter und hervorgewölbter Steine besteht.


Abb. 70. Sitzende Steinfigur des Tanz- und Spielgottes Macuil Xochitl aus Castillo de Teayo. Nach Seler. (Zu S. 79.)

Palastruinen haben sich besonders zahlreich im Gebiete der Mayavölker und im Süden Mittelamerikas erhalten. Mitla, die Zapotekenstadt, Palenque, die Mayastadt in der Provinz Chiapas, Uxmal, Chichenitza und Sayil auf der eigentlichen Mayahalbinsel Yukatan, dann aber auch Santa Lucia, Copan und Quirigua an der Grenze der jetzigen Staaten Guatemala und Honduras gehören zu den großartigsten Ruinenstätten der Neuen Welt.

Im Grundriß der öffentlichen Gebäude dieses Gebietes, von denen manche in der Tat als Fürstenpaläste anzusehen sind, herrschen, von vereinzelten Rundtürmen abgesehen, die gleichseitigen oder länglichen Vierecke. Lange, schmale Säle ziehen sich um quadratische Höfe. Vorhallenartige Galerien treten hier und da hinzu. Im Aufriß kommt hauptsächlich die Wirkung der höheren oder niederen Terrassenunterbauten zur Geltung. Mehrstöckige Gebäude gehören nicht zu den Seltenheiten; nur haben sich die oberen Stockwerke nicht immer erhalten; das Erhaltene genügt aber z. B. in Yukatan, um die wagerechte Gliederung der Fassaden in drei durch Gesimse getrennte Hauptstücke, den Untersatz, die Wandhauptfläche und den Fries, zu erkennen. Manchmal gesellt sich ihnen als viertes Glied die durchbrochene Bekrönungsmauer, in der man nach Maler die architektonische Umwandlung ursprünglicher Schädelgerüste zu erkennen hat, an denen die Siegestrophäen aufgehängt wurden. Die senkrechte Gliederung der Schauseite wird mitunter durch Säulen- oder Halbsäulenstellungen bewirkt. Halbsäulen mit oben, unten und in der Mitte angebrachten Ringknäufen gliedern, jedesmal zu dreien aneinandergerückt, die Hauptwandfläche einer Palastfassade zu Huntichmul in Yukatan, deren Fries eine völlige Säulchengalerie bildet.

Die Hauptwand des großen dreistöckigen Tempelpalastes zu Sayil aber (Abb. 69) ist durch kräftige Rundsäulen mit wirklichen quadratischen Kopfplatten in eine offene Halle aufgelöst, deren Mitte von acht dicht aneinander gedrängten schlankeren, mit Ringknäufen versehenen Säulen ausgefüllt wird, während darüber in der Mitte des Säulenfrieses der mächtige, eckig stilisierte Schlangenkopf prangt. Der offene Schlangenrachen gilt als Sinnbild des Tores. Das Zahngebiß umrahmt die Tür z. B. am Palast der Ruinenstadt El Tabusqueño. Das Schlangenkopfmotiv spielt, vielfach geometrisiert oder verschnörkelt, daher auch sonst eine Hauptrolle im Fassadenschmuck der Paläste Yukatans. Manchmal aber werden die ganzen Wände mit oder ohne Feldereinteilung mit bemalten Stuckzieraten in leicht erhabener Arbeit übersponnen, die bald aus quadratischen Bilderschriftfeldern, bald aus figürlichen Darstellungen, bald aus geometrischen Linienspielen, manchmal aber auch nur aus geometrisierten Sinnbildern bestehen, aus denen das Auge und die zu Mäanderhaken stilisierte Zunge des Schlangenkopfes überall hervortreten. Das reichste und schönste Beispiel einer ganz im Schlangenstil gehaltenen Stuckfassade in Yukatan bietet der Schlangenkopfpalast zu Hochol. Zu Mitla sind die Außenwände des Hauptpalastes mit großen, mosaikartig zusammengesetzten Rechteckfeldern geschmückt (Taf. 6 b), die aus den verschiedensten geometrischen Elementen, wie Spitze an Spitze übereinandergestellten Rauten, Quadraten und Sechsecken, Mäanderansätzen, eckig stilisiertem Flechtwerk und eckig gewundenen Schlangenlinien, bestehen. In Palenque zeigen die Türpfeiler des Hauptgebäudes rot, blau, gelb, schwarz und weiß bemalte figürliche Flachreliefs aus hartem Stuck. In Uxmal ist die Mitteltür der sogenannten Casa del Gubernador durch eine thronende Göttergestalt mit mächtigem Federkopfschmuck ausgezeichnet, trägt die Casa de las Tortugas ein mit Schildkröten verziertes Kranzgesimse, ist das „Haus des Zwerges“ von außen besonders reich mit plastischem Zierat, mäanderartigen Gewinden, Menschen- und Pumaköpfen, ja sogar ausnahmsweise mit Blatt- und Blütenmotiven geschmückt, während die Casa de las Monjas mit phantastischen Menschenköpfen prunkt, deren rüsselartig verlängerte, in eckiger Stilisierung auf- und abgebogene Nasen irrtümlich für Elefantenrüssel erklärt wurden.



Abb. 71. Stehende Steinfigur des Sternengottes Mixcoatl aus Castillo de Teayo. Nach Seler. (Zu S. 79.)

Dem künstlerischen Eindruck des Inneren kommen hier und da Säulenstellungen zu Hilfe. Von den Säulen aus Tula ist schon die Rede gewesen. Säulen, deren Vorderseiten als Rundfiguren erschienen, sah Maler in den Ruinen einer anderen Stadt. Vier bis fünf Meter hohe, nach oben verjüngte Porphyrsäulen ohne Fuß- oder Kopfplatte stehen den Längsmauern parallel im großen Saale des Hauptpalastes zu Mitla (Taf. 7 a). Reich mit Bildwerk geschmückt aber sind die Schlangenpfeiler, die aus den Trümmern des sogenannten Gymnasiums zu Chichenitza emporragen. Nicht weniger als 450 Säulenbasen hat man im Ruinenfelde dieser Stadt gezählt.

Die Innenwände oder Innenpfeiler dieser Paläste sind an manchen Orten, wie in Uxmal und Mitla (Taf. 7 b), ebenfalls mit plastischen Linienlabyrinthen, an anderen Orten, wie in

Chichenitza, mit flacher oder höher erhabener Reliefarbeit überzogen, oft aber auch, namentlich in Yukatan, ursprünglich mit großen Wandgemälden auf einfarbigem Kalkgrunde bemalt gewesen. Im Westkorridor des großen Palastes zu Palenque fand Seler drei Schichten solcher Malereien übereinander.

Als eine Besonderheit des Bauwesens dieser Länder, die zur Plastik hinüberleitet, sind endlich die freistehenden Pfeiler und Säulen anzusehen, die an die Steinsetzungen und Menhirs des vorgeschichtlichen Europas (vgl. Bd. 1, S. 24) erinnern. Hierher gehören die nahezu 500 Pfeiler der Art, die man vom Schlosse zu Chichenitza überschaut, hierher die runden und viereckigen Obelisken von Quirigua, die über und über mit Figuren und Hieroglyphen bedeckt sind, hierher die mit bildlichen und inschriftlichen Darstellungen überladenen Kolossalidole vor den Altären von Copan. In den alten Ansiedelungen des Huaxtekengebietes sind stelenartige, nach oben verbreiterte Steine nicht selten, die manchmal mit „protoionisch“ dreinschauenden, nach links und rechts auseinandergebogenen Voluten bekrönt sind. Im Castillo de Teayo liegen große Steinpfeiler, deren Reliefs sich auf Mixcoatl, den Gott des Nordens, des Krieges und der Jagd beziehen. Die bildlichen Darstellungen aller dieser Steine scheinen oft nur Zeitbestimmungen zu enthalten. Nach den sehr kunstvollen Entzifferungen und Berechnungen Selers und anderer wäre der Anfang der Toltekenherrschaft um 750 n. Chr., der Auszug der Azteken um 1195, die Blütezeit der Maya, die dem aztekischen Einfall in Yukatan vorausging, ins 10. und 11. Jahrhundert zu setzen.



Abb. 72. Altmexikanische Statue. Nach dem Original im Berliner Museum für Völkerkunde. (Zu S. 79.)

Die darstellenden Künste der Azteken und der Maya dürfen wir natürlich nur mit dem Maßstabe ihrer eigenen religiösen und künstlerischen Empfindungsweise, ihres eigenen Formenverständnisses und ihres eigenen technischen Könnens ansehen. Selbst wenn man von der hieroglyphenreichen ägyptischen Kunst kommt, hat man Mühe, sich in diese fremd und unverständlich dreinblickende, sich nur allmählich der unermüdlichen Forschung enthüllende, namentlich bei den Maya von Hieroglyphen durchsetzten Formensprache hineinzufühlen. Betont werden muß zunächst ihre stets monumentale Stilisierung, die geradeswegs zum „Kubismus“ im Sinne unserer Modernsten oder doch zu quadratischer Auffassung führt. In Quadrate sind auch die Hieroglyphen der Bilderschrift gebannt; und bewundernswert ist, wie vollkommen nicht nur bei der Ausführung dieser Bildquadrate in Handschriften und an Denkmälern, sondern auch in der Ausschmückung ganzer Friese, Säulen und Wände mit Bildern die Gesetze monumentaler Raumausfüllung beobachtet sind. Eine gleichmäßige Flächigkeit aber tritt uns oft genug beruhigend entgegen, wo die Fülle des eckig stilisierten Bildwerkes, der Kleidung, des Schmuckes und der uns unverständlichen sinnbildlichen Zutaten uns in Unruhe versetzen möchte. Das Verständnis der menschlichen und

tierischen Formen als solcher ist auf sehr verschiedenen Entwickelungsstufen stehengeblieben. Eine natürliche und unmittelbare Lebensanschauung tritt uns nur äußerst selten entgegen. Wirkliche Natürlichkeit ist auch kaum irgendwo erstrebt, am wenigsten in der Wiedergabe des niemals perspektivisch vertieften Hintergrundes; Überschneidungen und Verkürzungen aber sind in der Flachbildnerei und Malerei keineswegs ausgeschlossen; und die derben und unbeholfenen Bewegungsmotive der kurzleibigen und kurzbeinigen großköpfigen Gestalten mit ihren übertrieben geschnittenen Indianergesichtern sind doch fast immer anschaulich und verständlich wiedergegeben. Die archaische Vorder- oder Profilstellung bei gleichmäßigem Stehen auf beiden Fußsohlen bildet die Regel; aber an Abweichungen von der strengen „Frontalität" fehlt es fast nirgends. Das Fratzenhafte endlich, das uns vielfach entgegentritt, beruht doch meist auf der wörtlichen Wiedergabe der Eigenschaften, die den Göttergestalten von den Menschen angedichtet worden.



Abb. 73. Standbild der „Maisgöttin", im Museum zu Mexiko. Nach Peñafiel.

Die **Bildnerei** der altamerikanischen Kulturvölker umfaßte nach allen Richtungen ein so weites Gebiet wie die Bildnerei der künstlerisch reifsten Völker: sie verarbeitete die verschiedensten Steinarten, Edelmetalle, Kupfer und Bronze, Holz und gebrannten Ton; sie verstand sich auf flach- und hocherhabene Arbeit wie auf völlige Rundung; sie stellte Götter, Menschen und Tiere dar, schuf mythologische und geschichtliche Darstellungen, Kolossalstatuen und zierliche Werke der Kleinkunst; und wenn ihr die innere Freiheit in der Auffassung und Wiedergabe der Formen der dargestellten Körper fast immer fehlte, so versteht sich das bei ihrer bewußten Unterordnung unter eine monumentale und geschichtliche Gesetzmäßigkeit eigentlich von selbst.

In allen altamerikanischen Kulturländern, den nördlichen wie den südlichen, können wir in der Darstellung des menschlichen Körpers **vier verschiedene Richtungen** unterscheiden, deren erste eine durchaus eckige, meist viereckige, oft sogar kubische, also starr geometrische Stilisierung bevorzugt, deren zweite nach natürlicher Weichheit und Rundung strebt, hierbei aber in der Regel in unförmlicher Schlaffheit stecken bleibt, während die dritte allerdings auf scharfe Erfassung individuellen Lebens ausgeht, dies aber nur in der Kopf- und Gesichtsbildung und in der Regel auch nur in den flüssigeren Techniken der Tonbildnerei und des Metallgusses erreicht, die vierte endlich sich in ungeheuerlichen Zusammensetzungen, Karikaturen und absichtlichen Häßlichkeiten gefällt. Daß die nicht nur vierschrötige, sondern auch **viereckige Stilisierung** die früheste Entwickelungsstufe bezeichne, ist keineswegs von vornherein klar. Haben wir doch gesehen, daß bei den Ur- und Naturvölkern die unmittelbare Erfassung der Natur ihrer Geometrisierung und Stilisierung oft genug vorangegangen ist. Einen festeren Anhaltspunkt gibt vielleicht das Maß der „Frontalität" im Sinne Julius Langes (vgl. Bd. 1, S. 12). Die Bildwerke, die erhebliche Abweichungen von dieser „Frontalität" zeigen, haben wir doch wohl Ursache als die jüngeren anzusehen. In diesem Sinne halten wir die viereckig stilisierten amerikanischen Statuen, die nicht nur durchweg „frontal", sondern in der Regel selbst in bezug auf Arme und Beine streng gleichseitig gehalten sind, allerdings für älter als die freier bewegten Bildungen, die obendrein bereits in rundlicheren Formen schwelgen. Freien seitlichen Ausbeugungen des Oberkörpers scheint aber auch noch die Zulassung einer Halswendung im rechten Winkel als Zwischenstufe

vorauszugehen. Streng frontal, aber auch streng viereckig, ja kubisch stilisiert sind die sitzende Steinfigur des Tanz- und Spielgottes Macuil Xochitl und die stehende Steinfigur des Sternengottes Mixcoatl, beide aus Castillo de Teayo, die Seler veröffentlicht hat (Abb. 70 u. 71); die Frontalität, mit der sich eine verschiedene Haltung der Arme und Beine verträgt, befolgen verschiedene Statuen von Palenque (vgl. auch den redenden Indianer, Abb. 32); die gelinde Abweichung von der Frontalität, die sich in einer rechtwinkeligen Wendung des Halses ausspricht, wagt die in Chiapas gefundene halbliegende sogenannte Statue des Chac-Mool, deren Original dem Museo Nacional zu Mexiko gehört; eine wirkliche Nichtachtung der Frontalität aber verrät z. B. eine auch in allen anderen Beziehungen frei und individuell gestaltete sitzende altmexikanische Statue des Berliner Museums für Völkerkunde (Abb. 72).



Abb. 74. Relief von Palenque. Nach Peñafiel. (Zu S. 80.)

Daß die viereckig stilisierten Statuen Amerikas in der Regel doch die älteren sind, wird man hiernach zugeben müssen. Es bedeutet auch noch kaum einen Fortschritt zu größerer Freiheit, wenn innerhalb des eckigen Vortrags einmal wenigstens die Augen rund erscheinen, das Kinn unten abgerundet oder nur der Kopf lebenswahrer durchgeführt wird. Etwas größere Freiheit atmen erst Gestalten, deren rechteckiger Eindruck, wie bei der „Maisgöttin" des Museums zu Mexiko (Abb. 73), nicht sowohl durch eckige Körperformen als durch die eckige Kleidung, namentlich durch den mächtigen viereckigen Kopfputz, bedingt wird. Freie und freibewegte Formen wie jenes altmexikanische Sitzbild in Berlin zeigt auch das Relief des Tanzgottes, das an einem Felsen bei Huaxtepec im Hochlande von Mexiko zu sehen ist. Wie gut aber schließen die noch weicheckig stilisierten Reliefsfiguren, hinter denen Schlangen emporsteigen, an den Türpfosten des „Schlosses" zu Chichenitza sich den rechteckigen Hochfeldern an; und wie eckig und weich zugleich sind die Reliefreihen an der Südwand des Saales am Ballspielplatz zu Chichenitza stilisiert! Merkwürdig ist hier der Sockelfries unter den fünf Figurenreihen. Er zeigt ein viereckig stilisiertes Rankenwerk aus großen Blumen, zwischen denen Menschen, Vögel und Fische verteilt sind.

Der weicheren, rundlicheren Richtung gehören zahlreiche Stand-, Sitz- und Hockbilder unserer Museen, zahlreiche Bildwerke und Reliefs an den mittelamerikanischen, besonders den yukatekischen Bauten an. Doch lassen sich auch innerhalb dieser Richtung verschiedene Auffassungen unterscheiden. Scharf sondern die derbgesunden Reliefs von Chichenitza mit ihren den Göttern huldigenden Kriegergestalten, die eben den hier stammesfremden aztekisch-mexikanischen Stil zeigen, sich von den Bildwerken der Maya in Chiapas (Palenque), Oaxaca und bis nach Guatemala hinein ab, die schon durch ihre seitlich zusammengedrückten Köpfe ein besonderes Ansehen erhalten. Typisch für die weichere Richtung sind die Bildwerke meist flach

erhabener Art von Copan, von Quirigua und besonders von Palenque (Abb. 74). In richtigeren Verhältnissen als hier sind menschliche Gestalten von den Altamerikanern überhaupt nicht wiedergegeben worden. Der indianische Typus mit entschiedener Habichtsnase, der bei den Mayas besonders stark ausgeprägt war, tritt in allen Darstellungen von Palenque hervor. Die perspektivischen Schwierigkeiten im Relief werden nicht so schematisch gelöst wie in der ägyptischen Kunst. Doch glaubt man auch hier individueller belebte ältere von konventioneller gewordenen jüngeren Gestaltungen unterscheiden zu können. Zu den eigenartigsten und lebendigsten Mayareliefs, die in Europa bekanntgeworden, gehört die „Opferszene" mit dem Mayagotte Kukulkan im British Museum zu London; eine eckige Kleiderstilisierung ist hier mit fast erschreckend typischer Darstellung der platt gedrückten Köpfe verbunden (Taf. 8). Viel schlechter verstanden, aber auch weniger gebunden sind die lebhaft bewegten menschlichen Gestalten auf den eigentümlichen, von Dr. Habel herausgegebenen Reliefs von Santa Lucia Cosumahualpa (Guatemala), die ins Berliner Museum für Völkerkunde gekommen sind. Das interessanteste von ihnen stellt ein Menschenopfer dar. Weich und natürlich in ihrer Gesamthaltung, aber leer und unverstanden in der Einzelmodellierung erscheinen die von Bovellius bekanntgemachten Atlantenfiguren von Punta del Sapote in Nicaragua. Werke, die einen Anlauf zur Darstellung reiner Schönheit nehmen, sind außerordentlich selten. Doch ist als solches der wunderbare Menschenkopf im Rachen der mächtig stilisierten Schlange „Cihuacoatl" von Tula zu nennen (Abb. 75): eine Bildung von fast klassischer Freiheit und Reinheit der Züge. Zu den feinst durchgeführten Flachbildwerken Altamerikas gehören dann noch die geschnitzten Holzplatten von Tikal im Baseler Museum: ihre Hauptgestalt, deren oberer Teil im Profil gesehen ist, während die Füße auswärts gesetzt sind, stellt wahrscheinlich den Gott Kukulkan dar. Zu den schönsten Hochreliefköpfen gehört der Kopf an dem aus dunkelgrünem Stein gemeißelten „Pulque-Gefäß" des Naturgeschichtlichen Hofmuseums in Wien (Abb. 76). Aber auch die altmexikanische Xipe-Maske des British Museum und der Jadeïtkopf aus Tula beim Prinzen Ruprecht von Bayern zeigen den altamerikanischen Kunststil aus sich heraus europäischem Empfinden angenähert.



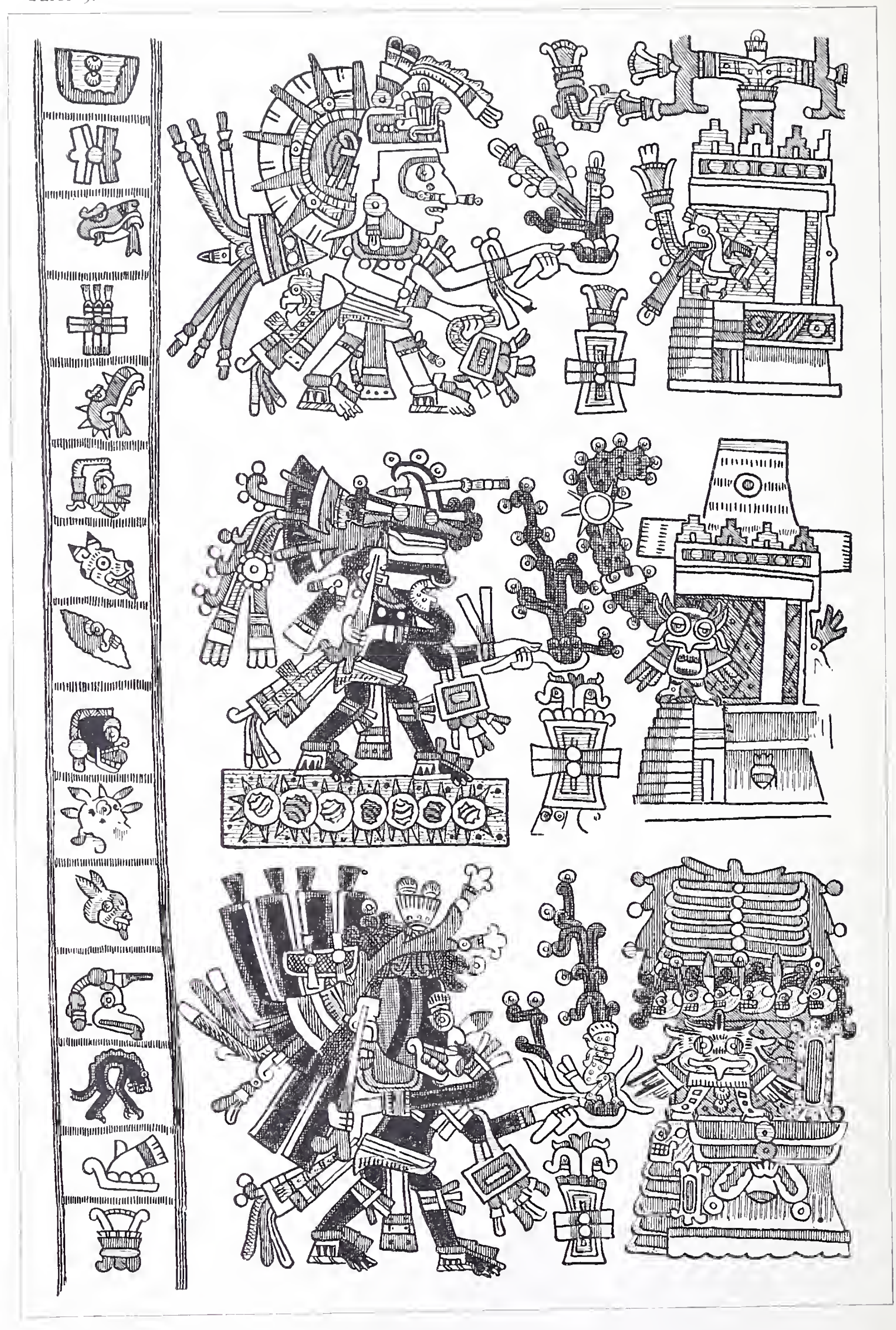
Abb. 75. Menschenkopf im Schlangenrachen. Skulptur von Tula. Nach Peñafiel.

Zu der individuelleren Richtung gehören an Steinarbeiten die Köpfe von Pantaleon in Guatemala, die Gustav Eisen bekanntgemacht hat, und die schon erwähnte, durch die lebhafte Ausbeugung ihres Oberkörpers jeder Frontalität spottende männliche Steinfigur aus Mexiko im Berliner Museum (Abb. 72), die zu den allerindividuellsten gehört. Der Berliner Alte sitzt mit auseinandergebogenen Knieen am Boden. Die hageren Körperformen sind ebenso bezeichnend wie die scharfen Indianerzüge des runzeligen Gesichts. Mit übereinandergeschlagenen Beinen dagegen sitzt der aus rötlichem Lavagestein gearbeitete Xochipilli (Festgott) im Museo Nacional zu Mexiko da; und ähnlich der sogenannte „Indio triste" ebendort, dessen durchaus realistischer Kopf auf schematisch stilisiertem Rumpfe sitzt. Seler hält beide für Bannerträger. Auch der charakteristische Indianerkopf der kleinen Grünsteinfigur des Musée Guimet in Paris sei genannt. Daß den Altamerikanern auch im Metallguß manchmal Individuelles gelang, zeigen manche lebendig durchgebildete Figürchen unserer Museen; doch waren die Peruaner auf diesem



Taf. 8. Ein Opfer vor dem Maya-Gotte Kukulkan.

Steinplatte im British Museum. Nach Photographie.



Taf. 9. Sonnengott, Maisgöttin und Todesgott, aus dem Codex von Bologna.

Nach Seler.

Gebiete weiter als die Mexikaner. Weitaus am häufigsten aber finden individuelle Menschenköpfe sich an den altamerikanischen Irdenwaren. An Tonfiguren mit lebendigen Gesichtszügen aus allen Teilen Altamerikas, Idolen, Ahnenbildern oder Kinderpuppen, fehlt es in keiner ethnographischen Sammlung. Zwei ausgezeichnete männliche Tonstatuetten aus Yukatan, deren eine einen Mayahäuptling in voller Federkleidung zeigt, während die andere, nur im oberen Teil erhaltene, die feine Tätowierung des edlen und lebensvollen Angesichts erkennen läßt, hat Uhle aus dem Berliner Museum veröffentlicht. Besonders häufig sind fein durchgebildete, oft sogar mit geistigem Ausdruck versehene Köpfe mit den Tongefäßen in Verbindung gebracht, die dem mexikanischen wie dem peruanischen Boden in erstaunlichen Mengen wieder abgewonnen worden sind. Die Töpferei dieser Völker schwelgt vor allem in der Darstellung von „Gesichtsurnen" jeder Art. Altamerika ist das klassische Land der Gesichtsurnen, die in der Regel ihrem Hals, manchmal ihrem Bauch die Gestalt eines Menschenkopfes geben, gar nicht selten aber ganz in die Menschengestalt aufgehen. Das Museo Nacional in Mexiko ist reich an solchen Gefäßen, die im alten Aztekengebiet gefunden worden. Dem Berliner Museum gehört z. B. das wundervolle Kopfgefäß aus Zaachilla im Zapotekenlande, dessen Züge von lebendigstem Eigenleben erfüllt sind (Abb. 77).



a



b

Abb. 76. Pulquegefäß (a Seiten-, b Vorderansicht), im Wiener Hofmuseum. Nach Seler.

Die Richtung aufs Ungeheuerliche, Häßliche, Fratzenhafte endlich, die stilistisch der eckigen oder der rundlichen Art angehören kann, tritt uns an so vielen altamerikanischen Bildwerken entgegen, daß sie sich fast tiefer als alle anderen unserem Gedächtnis einprägt. Erinnert sei an die eckige Kolossalstatue der Erdgöttin Coatlicue im Museo Nacional zu Mexiko (Abb. 78). Ein Totenkopf bildet die Mitte dieses unorganisch zusammengesetzten amphibisch-menschlichen Ungeheuers. Daß Totenschädel überhaupt nicht selten in der Plastik dieser Völker dargestellt sind, ist bei ihrem aus den Menschenopfern entspringenden Schädelkultus nicht zu verwundern. Rundlicher trägt die steinerne Gestalt derselben Göttin, die erst 1900 ausgegraben ist, in demselben Museum ihr Schreckensantlitz zur Schau. Fürchterlich blickt aber auch die skelettartig gestaltete Nephritfigur des Stuttgarter Museums drein (Abb. 79).

Die Tierdarstellungen der amerikanischen Kulturvölker pflegen mehr typisch als individuell auszufallen, nehmen im übrigen aber an den Stilwandlungen der Menschenbildnerei teil. Die goldene Amulettschildkröte in einer mexikanischen Privatsammlung gehört der eckig stilisierenden Richtung an. Die Steinschildkröte der Christy Collection in London aber zeigt

bei aller Natürlichkeit doch mehr den stilisierten Typus als ein lebendiges Einzelwesen, und dasselbe gilt von dem großen Stein-Jaguar des Museums zu Mexiko. Die natürlichsten Tiergestalten kommen ebenfalls in der Töpferei vor, die, wie bei den Naturvölkern Amerikas, mit Vorliebe Gefäße in ganzer Tiergestalt darstellt. Halb zur Tierbildnerei gehören aber auch gewisse Steinbildwerke, die vom Totonakengebiet an der atlantischen Küste bis nach Guatemala und San Salvador hinein verbreitet sind; zunächst die sogenannten „Steinjoche“, die hufeisenförmig gestaltete, mit ausgestreckten Skelettarmen, Fröschen oder Adlern verzierte Grabgabensteine gewesen zu sein scheinen; sodann die Werkstücke des sogenannten „Palmastypus“, die auf dreieckigem Untersatz ähnlich gemeißelte Tier- oder Menschenköpfe tragen. Es werden Werkstücke größerer Bauten gewesen sein.

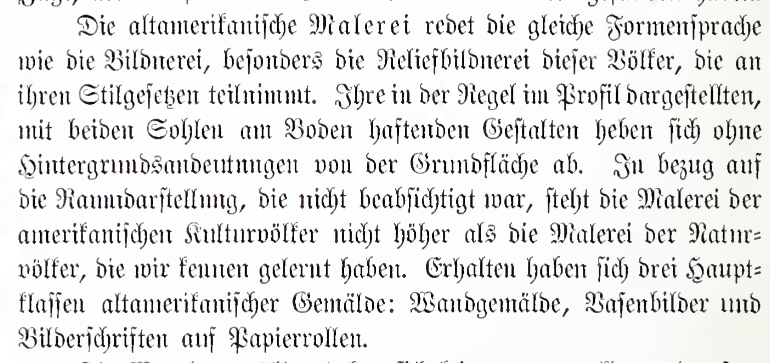


Abb. 77. Kopfgefäß aus Zaachilla im Zapotekenlande, im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach Seler. (Zu S. 81.)

Das Urteil eines Kenners altamerikanischer Kunst, daß diese in der Bildnerei nicht über die Leistungen der nordamerikanischen Naturvölker hinausgekommen, scheint alles in allem zu hart zu sein. Man darf nicht vergessen, daß alle öffentlich aufgestellten Göttergestalten dieser Völker dem Zorne der christlichen Priester, daß weitaus die meisten, einst hochberühmten Werke ihrer Goldschmiedekunst der Habsucht der Eroberer zum Opfer gefallen sind. In dem Erhaltenen aber erkennen wir hier und da doch lebendigere und abgeklärtere Züge, als wir sie in der Bildnerei der Naturvölker gefunden haben.



Abb. 78. Kolossalstatue der Erdgöttin Coatlicue, im Museo Nacional zu Mexiko. Nach Peñafiel. (Zu S. 81.)



Die altamerikanische Malerei redet die gleiche Formensprache wie die Bildnerei, besonders die Reliefbildnerei dieser Völker, die an ihren Stilgesetzen teilnimmt. Ihre in der Regel im Profil dargestellten, mit beiden Sohlen am Boden haftenden Gestalten heben sich ohne Hintergrundsandeutungen von der Grundfläche ab. In bezug auf die Raumdarstellung, die nicht beabsichtigt war, steht die Malerei der amerikanischen Kulturvölker nicht höher als die Malerei der Naturvölker, die wir kennen gelernt haben. Erhalten haben sich drei Hauptklassen altamerikanischer Gemälde: Wandgemälde, Vasenbilder und Bilderschriften auf Papierrollen.

Die Wandgemälde hoben sich keineswegs grell aus der farbigen Gesamtausstattung der Gebäude hervor, sondern fügten sich harmonisch dem dekorativen Ganzen ein. An Resten erhaltener Wandgemälde fehlt es weder den mexikanischen noch den yukatekischen Bauten. Festzüge glaubt man in manchen Palastsälen Yukatans zu erkennen. Szenen des häuslichen Lebens, Häuser, Bäume und Schlachten sind in einem Gebäude neben dem sogenannten Gymnasium zu Chichenitza dargestellt. Zu den berühmtesten Fresken Amerikas, denen Seler ein besonderes Buch gewidmet hat, gehören die von Mitla im Staate Oaxaca. Die Gemälde, die weiß auf rotem Grunde stehen, befinden sich in den Nebenhöfen der Paläste, wo sie schmale,



Taf. 10. Wandgemälde eines Gebäudes von Teotihuacan in Mexiko.

Nach der alten Kopie im Berliner Museum für Völkerkunde.



bandartige Nischen über den Türen ausfüllen. Dem „vierten" Palast gehört der prächtige Randstreifen, in dem Steinmesser, die mit der Spitze nach unten gekehrt sind, und Augen, die an Strahlenfächern oder Rundstäben sitzen, miteinander abwechseln (Abb. 80). Darstellungen aus dem Sonnenmythus füllen die meisten anderen Bandstreifen dieses Palastes. Im Nebenhofe des „ersten" Palastes sind „eine ganze Reihe verschiedenartiger Gottheiten", aber auch hieroglyphische Bilder von Orts- und Zeitbestimmungen, Häuser, Bäume und Vögel wiedergegeben. Unter den Gottheiten ist Quetzalcoatl, der Unvermeidliche, am häufigsten abgebildet. Der Stil aller dieser Malereien ist an sich spitz und eckig und fügt die Einzelgestalten nur gedachten Vierecken ein. Wichtig sind auch die von Peñafiel herausgegebenen Fresken eines Priesterhauses in Teotihuacan. Wir sehen die Anbetung der Sonnenscheibe, die in der Mitte auf einem Schemel steht, durch zwei Priester. Den Geist der Darstellung erdrückt auch hier das mächtige, eckige Beiwerk. Auf rotem Grund sind die Gemälde in rosa, kupfergrün, hellgelb bis ockergelb, mit schwarz, weiß und etwas violett ausgeführt. Die Maya-Wandmalereien, die Seler im „Schloß" zu Palenque entdeckt hat, enthalten meist nur sinnbildliche Zieraten. Doch konnten verschiedene Malereien auf verschiedenen Stuckschichten übereinander erkannt werden. Nur verblichene Reste haben sich von den meisten dieser Gemälde erhalten. Eine leidliche Vorstellung von dem Gesamteindruck der altamerikanischen Wandmalerei gewähren uns die im Berliner Museum für Völkerkunde aufbewahrten älteren Wasserfarbennachbildungen von anderen Wandgemälden aus Teotihuacan. Die figurenreichen Darstellungen des oberen Teiles, dessen Deutung wir den Fachgelehrten überlassen müssen, zeigen einen feinen Zusammenklang schwarzer, roter, gelber, grüner, rosa und weißer Farbentöne. Stilvoll wirkt der Sockelschmuck. Überall tritt uns eine starke Empfindung für Symmetrie und Linienrhythmus entgegen (Taf. 10).



Abb. 79. Mexikanische Nephritfigur, im Stuttgarter Museum. Nach Seler. (Zu S. 81.)

In weit größerem Umfange haben sich mexikanische Vasenmalereien erhalten. Neben den plastisch ausgestalteten Tongefäßen gibt es zahlreiche andere, an denen in malerischem Farbenauftrag die ganze amerikanische Ornamentik zum Vorschein kommt, aber auch viele, die in wagerechten Streifen oder in Darstellungen, die den ganzen Bauch des Gefäßes einnehmen, mit Figurenbildern bemalt sind. Die Firnisfarben sind nicht eigentlich eingebrannt, sondern dem leicht gebrannten Ton eingerieben und dann höchstens noch einmal leichterer Hitze ausgesetzt worden. Nach Technik und Ansehen erinnern die amerikanischen Vasen manchmal auffallend an die mykenischen. Das mexikanische Museum bewahrt einzelne mexikanische Vasen mit figürlichem Schmuck in den reichsten und lebhaftesten Farben. Eine Vase aus Teotihuacan (Abb. 81) zeigt denselben Farbenzusammenklang, den wir an den Wandgemälden aus dieser Ruinenstätte kennen gelernt haben. In der Regel handelt es sich hier, wie bei den griechischen

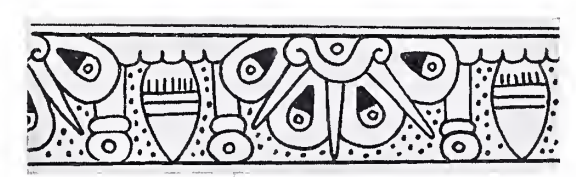


Abb. 80. Fresko aus dem IV. Palast von Mitla. Nach Seler.

Vasen, aber nur um wenige rotbraune, gelbliche und weißliche Farben. Schwarz ist daneben in Mexiko häufiger als in Peru. Die Tierornamente und die geometrischen Ornamente der totonakisch-mexikanischen Tongefäße hat Hermann Strebel eingehend untersucht. Natürlich gibt es auch hier von den tierischen zu den geometrischen Ziermotiven viele Übergänge (Abb. 82). Strebel unterscheidet den reicheren, üppigeren „Cerro-Montoso-Typus" (Abb. 83) von dem „Ranchito de las animas-Typus" (Abb. 84). Dagegen schließt sich der „Pilon de Azúcar-Typus" schon dem mexikanischen Hochlandsstil an, der auf Scherben von Tezcoco alle mexikanischen Zierformen spielen läßt. Eigenartig ist auch der Stil von Cholula, dessen Vasen in gelb, rot, schwarz und weiß mit flammen- und rauchförmig stilisierten Figuren bemalt zu sein pflegen. Reiche figürliche Darstellungen zeigen manchmal die Gefäße der Maya. Zu den wichtigsten gehört ein von Seler veröffentlichtes Gefäß aus Guatemala, auf dem man formenreich behandelte Figuren mit verdrückten Köpfen in seltsamer gottesdienstlicher Zeremonie, von Hieroglypheninschriften umgeben, sieht.



Abb. 81. Mexikanische Vase aus Teotihuacan, im Museo Nacional zu Mexiko. Nach Peñafiel. (Zu S. 83.)

Mexikanische Bilderschriften, die gerollt oder gefaltet wurden, haben sich in verschiedenen „Codices" erhalten. Sie sind manchmal auf Hirschleder, in der Regel auf lange Papierstreifen geschrieben, die aus Agavefasern oder Feigenbast bereitet wurden. Erhalten haben sich aztekische Bilderschriften z. B. im Museo Nacional zu Mexiko, in der Bodleyschen Bibliothek zu Oxford, in der Nationalbibliothek zu Paris sowie in den Büchereien zu Wien, zu Berlin und im Eskorial. Als die drei schönsten aber gelten die der Universitätsbibliothek zu Bologna, des Vatikans und der Congregatio de propaganda fide in Rom. Das Sprechen wird manchmal als Blüte vor dem Munde des Redenden angedeutet. Wo das Bild aufhört und die Bilderschrift anfängt, ist für den Uneingeweihten kaum zu sagen. Unsere Abbildungen des Sonnengottes, der Maisgöttin und des Todesgottes (Taf. 9) aus dem Codex von Bologna veranschaulichen den zugleich eckigen und kraus phantastischen Eindruck, den diese Darstellungen auf uns machen. Einzelne abgetrennte Stücke wirken wie selbständige Bilder. Die ganze Mythologie, das ganze Leben der Mexikaner spiegelt sich in diesen Malereien wider. Doch erscheint gerade hier, dem schriftartigen Charakter der Zeichnung entsprechend, manches verzerrt, verschnörkelt oder konventionell zurechtgemacht, wie Figurendarstellungen in ihnen auch stets mit konventionellen Zeichen untermischt auftreten. „Die Toten", sagt Brühl, „malte man

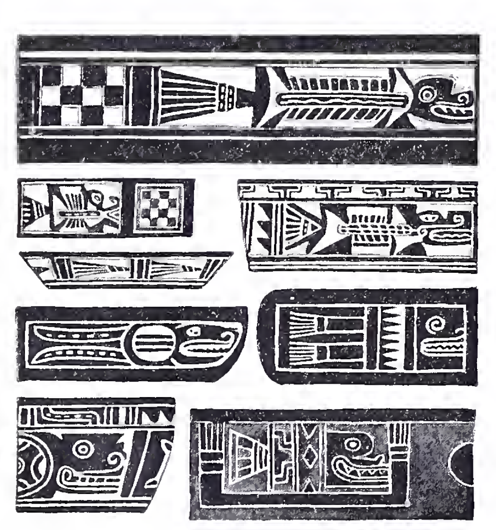


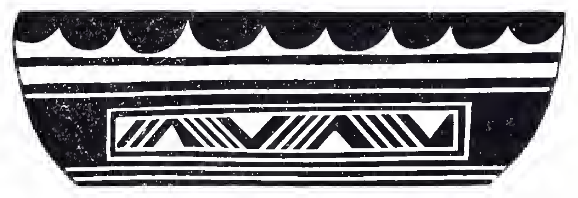
Abb. 82. Altmexikanische Tierornamente. Nach Schurtz.

mit eingehüllten, die Lebenden mit freien Füßen und einer Zunge in der Nähe des Mundes, Männer rot, Frauen gelb, die Spanier mit roten Gewändern und Blut mit roten Wellenlinien."

In geringerer Anzahl haben sich Mayahandschriften erhalten: eine in der Nationalbibliothek zu Paris, eine in Madrid, die wichtigste in der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Wenn die neuere Forschung auch bestätigt hat, daß viele dieser Mayaschriften schon phonetische Hieroglyphen seien, so machen eine Reihe ihrer größeren bildlichen Darstellungen doch nach wie vor den Eindruck von Abbildungen zum Text; und diese zeigen, wenigstens in dem von Förstemann herausgegebenen Dresdener Buch, in schwarzen Federumrissen, die manchmal auf farbigem Grunde stehen, eine reinere Formensprache und eine klarere Anordnung als die aztekischen Schriftbilder. Über die Tierbilder dieser Handschriften der Mexikaner und der Maya, ihre natürliche, ihre mythologische und ihre sinnbildliche Bedeutung hat Seler umfangreiche Studien veröffentlicht. Sie beherrschen weite Strecken dieser Handschriften, umfassen die ganze amerikanische Tierwelt und gestatten uns tiefe Einblicke in die Naturanschauung der amerikanischen Völker.


Abb. 83. Cerro-Montoso-Typus der mexikanischen Ornamentik. Nach Strebel.

Wenden wir uns schließlich den technischen Künsten der Mexikaner zu, so finden wir auch auf diesem Gebiete fast überall deutliche Fortschritte über die Leistungen der Naturvölker hinaus. Die einfache Weberei blühte namentlich bei den Totonaken und Huaxteken an der atlantischen Küste; aber auch die Herstellung durchsichtiger lockerer Stoffe durch Gazebildung, die Nadelarbeit und das Aufnähen fester Musterstücke auf losen Geweben war den alten Amerikanern nicht unbekannt geblieben; und die Federarbeiten, in denen sie Meister waren, trugen viel zu dem reizvollen Farbenschimmer bei, der die Werke ihres Kunstfleißes umfloß. Schöne mexikanische Federarbeiten befinden sich in den Sammlungen zu Wien und zu Stuttgart. In der Töpferei, deren plastischen und malerischen Schmuck wir schon besprochen haben, scheinen nur einige Mayastämme sich gelegentlich schon der Drehscheibe bedient zu haben. Trotzdem gelangen den Mexikanern neben den überall gleichen Grundformen der Gefäßbildnerei hier und da schon Gefäßformen, deren auffallende Schönheit aus ihrer Zweckmäßigkeit entsprang (Abb. 85).


Abb. 84. Ranchito de las animas-Typus der mexikanischen Ornamentik. Nach Strebel.

Das besondere Erstaunen der spanischen Eroberer erregten die Goldschmiedearbeiten der alten Amerikaner. Auf diesem Gebiete waren sogar die Chibcha ihren nördlichen und südlichen Nachbarn ebenbürtig. Da die meisten Arbeiten aus Edelmetallen aber in den Schmelztiegel gewandert sind, ist uns das Beste nur aus alten Beschreibungen bekannt. Die beweglichen Vögel, die tanzenden Affen, die Fische mit abwechselnd goldenen und silbernen Schuppen kennen wir nur vom Hörensagen. Doch bewahren die Museen Amerikas und Europas immerhin manch bewundernswerte Arbeit altamerikanischer Goldschmiedekunst. Die Inkrustierung kleiner Gegenstände, wie Masken, Messergriffe und Schilde, mit Mosaik, das aus farbigen

Stückchen seltener Muscheln und kostbarer Steine zusammengesetzt war, schließt sich den Goldschmiedearbeiten an. Die Christysche Sammlung in London bewahrt die schönste erhaltene Arbeit dieser Art, ein steinernes Aztekenmesser, dessen Griff aus einer Phantasiegestalt besteht, die aus grünen, roten und blauen Steinchen zusammengesetzt ist. Andere Arbeiten dieser Art sieht man im Museo preistorico zu Rom und in den Museen von Wien, Berlin, Gotha und Kopenhagen. Auf die Verzierungen als solche kommen wir zurück.

Die Gesittung und Kunst der Mexikaner und der Maya hat sich überall über die alteinheimische Kultur der von ihnen eroberten Nachbarstämme ausgebreitet, sie hier und da überwuchert, aber fast nirgends vollständig verdrängt. Wie sich die einheimische Art Copans in Guatemala von der der Maya in Yukatan unterscheidet, hat Dieseldorff untersucht. Für Südguatemala, San Salvador, Honduras und Nicaragua hat W. Lehmann diese Forschungen neu belebt. In Guatemala und San Salvador sind die Pipil-Indianer eingewanderte Mexikaner. Als einheimische Bevölkerung dieses ganzen pazifischen Küstenstriches gelten die kunstsinnigen Chorotega, die den Maya von Chiapas verwandt erscheinen. Chorotegisch sind dreifüßige, schwarz und rot auf weißem Grunde bemalte Tonschalen aus Nicaragua im Berliner Museum, wogegen die polychromen Tongefäße von der Halbinsel Nicoya schon durch ihre Darstellungen der aztekischen Federschlange auf einen Zusammenhang mit dem Norden hinweisen. Als Mittelpunkte der chorotegischen Kultur sind die Inseln des Nicaraguasees anzusehen: Omotepe mit ihren großen schuhförmigen Graburnen und Zapatera mit ihren altertümlich steifen, machtvollen Steindenkmalen und merkwürdig bemalten Tongefäßen, von denen sich ein Bruchstück mit der Darstellung eines großen Skorpions im Berliner Museum befindet. In San Salvador kommen namentlich die schon von Sapper beschriebenen Ruinen von Opico bei Tehuacan in Betracht, denen die von Tenampua in Honduras verwandt sind. Eine Maya-Hieroglyphe, die in ihnen gefunden worden, deutet auf einen Zusammenhang mit Yukatan hin, obgleich sich jetzt hier keine Maya mehr erhalten haben.



Abb. 85. Mexikanische Vase, im Museo Nacional zu Mexiko. Nach Peñafiel. (Zu S. 85.)

Die Südgrenze Nicaraguas ist zugleich die Südgrenze der eigentlichen mittelamerikanischen Kultur der Mexikaner und Maya. In Costarica tritt uns mit anderen Sprachen auch ein anderes künstlerisches Empfinden entgegen, das sich, umgekehrt, in einzelnen Ausläufern wieder bis zur Halbinsel Nicoya hinauf verfolgen läßt. Das einheimische Kulturvolk Costaricas waren die Guëtaru oder Huetar. In ihren Gräbern hat der Schwede C. H. Hartmann Tongefäße, Steinbildwerke und Goldschmiedearbeiten von eigenartigem künstlerischen Reize gefunden. Der gemalte oder flach bildnerische Linienschmuck ihrer Tongefäße zeigt einheimische Tiere, namentlich Alligatoren und Schlangen, in starker, bis zur Unkenntlichkeit fortschreitender Stilisierung; unter ihren Steinarbeiten sind prächtige Ruhesessel und vierbeinige Mahlsteine hervorzuheben, die Tiergestalten annehmen. Wie altertümlich und doch wie gut solche Tiergestalten stilisiert und den Zweckformen des Gegenstandes angepaßt sind, zeigt z. B. ein Mahlstein in Jaguargestalt im Berliner Museum. Als Schmucksachen sind, außer Nephritarbeiten, namentlich goldene Brustplatten in Gestalt von Spinnen, Eidechsen, Fledermäusen und Adlern hervorzuheben. Einige Forscher rechnen Costarica, das jedenfalls im Übergang zu Columbia steht, seiner alten Kultur nach schon zu Südamerika.

3. Die Kunst der südamerikanischen Kulturvölker.

Gebildete, wenn auch nur bis zu einem gewissen Grade gesittete Völker bewohnten, wie schon angedeutet, auf der großen Halbinsel des südamerikanischen Festlandes, die seit der Vollendung des Panamakanals vollends zu einer Rieseninsel geworden ist, schon in unserem Mittelalter die jetzige Republik Columbia und die angrenzenden Teile von Venezuela im Osten und von Ekuador im Süden, vor allem aber die Hochgebirge von Peru und Bolivia, den östlichen Abhang der Anden bis nach Argentinien hinein und ihren westlichen Küstenabhang bis nach Chile hinunter.

Die Träger des columbischen Kulturkreises waren im Westen des Gebietes die Coibo oder Cueva (Quimbaya), deren tiefen Schachtgräbern zahlreiche Gefäße und Geräte aus gebranntem Ton und Goldschätze von ungeahntem Reichtum entstiegen sind. Das Berliner Museum besitzt z. B. einen goldenen Helm mit getriebenen Figuren, eine wohlgeformte goldene Flasche und großköpfige, kurzbeinige nackte Goldfigürchen mit breiten Gesichtern dieses Ursprunges. Im Osten Columbias wohnten die Chibcha, deren Hauptsitz das Hochland von Bogotà gewesen sein muß. Ihre Götter waren die Beherrscher der Sonne und des Mondes, des Landes und des Wassers. Ihre Lebensarbeit galt dem Anbau von Mais und Kartoffeln. Zu ihrem Kunstgewerbe gehörten die Weberei und die Färberei; Kunsttöpfer und Goldschmiede waren auch sie. Die El Dorado-Sage war bei ihnen zu Hause. Größere und kleinere Tonfiguren ihrer Hand, die sich durch die Darstellung ihres reichen Goldschmucks und ihren Metallstil auszeichnen, besitzt z. B. das Berliner Museum. Übrigens erscheinen diese Tonfiguren der Chibcha an Leib und Gliedern verkümmert zugunsten ihrer übergroßen, mit Bedeckungen versehenen Köpfe; und diese machen mit der sonderbaren Bildung von Mund und Augen, die gleichmäßig als wagerechte, von Wülsten eingefaßte Schlitze erscheinen, einen mystisch verkniffenen Eindruck, wie einige von ihnen denn auch als Götzen erklärt werden (Abb. 86). Die zahlreichen flachen-Goldarbeiten der Chibcha, die man im Berliner Museum sieht, scheinen bestimmt gewesen, Kleidern aufgenäht zu werden.

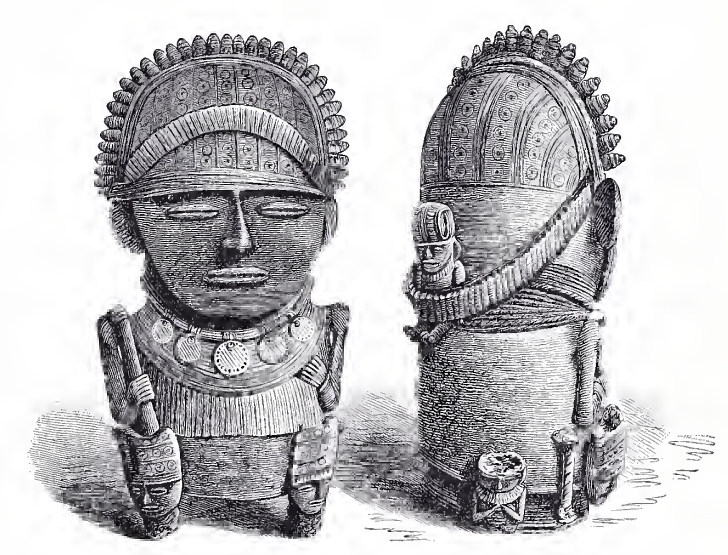


Abb. 86. Tonfigur aus Kolumbien. Nach Weule.

Am Valenciasee im benachbarten Venezuela hat Karl von den Steinen 1903 aus alten Grabhügeln tönerne Graburnen, Tabakspfeifen, weibliche Figürchen und vierfüßige, rundlich stilisierte und mit rundlichen Ziermustern bemalte Tonvasen hervorgezogen.

In Ekuador hat neuerdings Saville erfolgreich gegraben. Seine von ihm veröffentlichten Altertümer von Manabi haben uns einen Blick in eine alte, derbe, aber reiche Kunstwelt eröffnet. Die rohen, eckig stilisierten und quadratisch umrahmten Flachbildwerke und Säulen von Cerro

Jaboncello, die breitschulterigen, kurzleibigen, ebenfalls eckig stilisierten Menschen- und Tiergestalten vom Cerro de Rojas und vor allem die merkwürdigen, von kauernden Menschen und von Tieren desselben Stiles getragenen Steinsessel, die am Rande mit Mäanderansätzen und anderen echt amerikanischen Ornamenten versehen sind, erscheinen als Kunstwerke besonderer Art.

Wenden wir uns nunmehr der Kunst des einst gewaltigen, in sich geschlossenen, sozialaristokratischen Staates der Inka, der Sonnensöhne, zu, so müssen wir uns noch einmal vergegenwärtigen, daß ihr Reich, als die Spanier es im 16. Jahrhundert eroberten, erst vor einem Jahrzehnt seine damalige Ausdehnung erreicht hatte. Die Inka, die nur die herrschende erste Klasse dieses Staates bildeten, an deren Spitze der Ober-Inka die höchste geistliche und weltliche Gewalt in sich vereinigte, hatten ihren Stammsitz im nördlichen Hochland, in der Gegend von Quito, gehabt. Ihrer Sprache nach werden sie als Ketschua bezeichnet. Ihre Gesittung, deren Mittelpunkt ihre Hauptstadt Cuzco bildete, reicht höchstens bis ins 13. Jahrhundert zurück. Älter als die ihre war die Gesittung der Aymara, deren alte Kultus- und Kulturstaaten im heute bolivianischen Hochlande in der Gegend des Titicacasees lagen. Älter als die Gesittung der Inka war aber auch die der Bewohner der kurzen Täler der heißen, regenlosen Küste des Stillen Ozeans, von denen die Tschima ein Reich bildeten, das die heutige Hauptstadt Lima, Trujillo usw. umfaßte, während Pachacamac, das Uhle untersucht hat, einen Priesterstaat für sich bildete. Die hohe alte Kultur, die in Ika, Naska und Arica blühte, ist uns hauptsächlich durch die Öffnung der Gräber bekannt geworden, in denen die verehrten Mumien in hockender Stellung mit ihrem Schmuck und anderen Beigaben beigesetzt waren. Wie in Ägypten hat die große Trockenheit der Luft hier, außer den Werken jener blühenden, in jedem Ort etwas unterschiedlichen Töpferkunst, uralte Flechtarbeiten und Gewebe erhalten, die von höchster Bedeutung für die Geschichte der Webekunst und ihrer Zierweisen sind. Die Inka-Eroberer zwangen alle diese verschiedenen Völker zur Annahme ihrer Staatsordnung, ihres Sonnenkultus und ihrer Ketschuasprache. In Pachacamac z. B. errichteten sie, wie Uhle gezeigt hat, ihren Sonnentempel neben dem alteinheimischen Küstenheiligtum.



Abb. 87. Hauptfigur an der monolithischen Pforte von Ak-Kapana zu Tiahuanaco. Nach Weule. (Zu S. 90.)

Zu den Hauptunterschieden in der Baukunst des herrschenden Hochlandes und der beherrschten Küstenstriche gehört, daß man oben in der Stein- und Felsenwelt des Urgebirges gelernt hatte, regelmäßige Steinquadern oder unregelmäßig behauene (kyklopische) Blöcke ohne Mörtel mit ritzenloser Schärfe aufeinander zu türmen, während man unten im Tieflande mit Lehmziegeln baute, die an der Luft getrocknet waren, und daß man im Hochlande die Türöffnungen nicht immer, wie im Unterlande, als regelmäßige Rechtecke gestaltete, sondern ihre Seiten schräg ansteigen ließ.

Die Baukunst trägt in diesem altperuanischen Gesamtgebiet im ganzen eine größere Einfachheit zur Schau als in Mexiko. Säulen und Pfeiler sind seltener, Rundbauten, deren Steine in den nötigen Kurven zugehauen worden, sind häufiger als dort. Im Inneren wurden Nischen zur Belebung der Wandflächen vorgezogen, im Äußeren fehlen der steinernen Wandbekleidung mit der Bilderschrift auch die bunt ausgefüllten viereckigen Schriftrahmen, die eine so große Rolle in der Verzierung der yukatekischen Bauten spielen. Häufig waren nur die Tore durch plastischen Schmuck ausgezeichnet.

Die meist an den Küsten gelegenen Stufenpyramiden Perus sind nicht so ausschließlich als Unterbauten von Gebäuden gedacht wie diejenigen Mexikos. Lediglich als Grabmal ist z. B. das zweistufige Monument von Cuelap aufzufassen. Weniger deutlich ist dies in bezug auf die Riesenpyramiden bei Trujillo im Gebiete der Chimufürsten, deren neuerlich wieder ausgegrabene Hauptstadt ein 20 km langes Trümmerfeld von Palästen, Wasserleitungen und Stufenpyramiden bildet. Als Tempelträgerinnen aber erscheinen doch z. B. die gewaltige, neunstufige Pyramide von Moche und die halbmondsförmige Stufenanlage von Pachacamac. Hier hat Uhle nicht nur die Trümmer des alten, einst fein bemalten Nationalheiligtums, sondern auch des rot gestrichenen Sonnentempels der Eroberer wieder ausgegraben, dessen Nischenfassaden zum Teil erhalten sind. Auch Palastanlagen sind in Pachacamac wie in der Chimahauptstadt bloßgelegt worden, wo die Wände des Hauptpalastes ähnlich wie die von Mitla (S. 75 u. 76) mit reichen geometrischen Ziermustern bedeckt sind. Die gewaltigen Pyramiden im Tal von Santa zeigen noch, wie die Inka als Eroberer über diese Bauten zu verfügen pflegten. Sie schütteten die großen, mit glänzenden Farben bemalten Säle des Inneren zu, umkleideten den Stufenbau mit einem Mantel aus Luftziegeln und errichteten einen Sonnentempel auf der höchsten Höhe. „Im Mittelpunkte der Erde“, sagt Bastian, „beherrschte der Inka die Welt und schloß die Götter der unterworfenen Provinzen in Göttergefängnisse ein.“



Abb. 88. Peruanische Statuen, im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach Stübel u. Uhle. (Zu S. 91.)

Die gewaltigen Trümmer einer ganzen vorinkaischen Stadt haben sich auf den unwirtlichen Höhen der Umgebung des Titicacasees erhalten, von dessen Gestaden aus die Sonnenreligion ihren Siegeszug antrat. Es sind die ältesten Ruinen Südamerikas, denen Courty, da sie aus meterhohem Schutt ausgegraben wurden, ein Alter von Jahrtausenden zuschreiben zu können meint. Diese von A. Stübel und M. Uhle bekanntgemachte Ruinenstätte liegt bei Tiahuanaco im heutigen Bolivia, nahezu 4000 m über der Oberfläche des Meeres. Man unterscheidet in ihr die Trümmer von Ak-Kapana und von Pumapunga. Ak-Kapana war von Steinpfeilern umfriedet. Künstlerisch fesseln uns hier am meisten die aus einem Stein gehauenen (monolithen) Tore, die noch einigermaßen erhalten sind. Das große, 3 m hohe Tor besteht aus grauer Lava. An seiner Westseite kommt ein zweistöckiger Aufbau als solcher zur Geltung. Die Mitteltür und die blinden Fenster des unteren Stockwerkes zeigen eine an der oberen Seite ausladende Umrahmung. Die Tür ragt ins zweite Stockwerk hinein, weshalb das Gurtgesims, das die Stockwerke trennt, über ihr rechtwinkelig nach oben ausweicht. Die Ostseite (Taf. 6 c) dagegen erhält ihren Hauptreiz durch den in flachem Relief ausgeführten bildnerischen Schmuck des oberen Stockwerkes. Oberhalb eines Friesstreifens, der aus einem eigentümlichen mäanderartigen Bande mit Köpfen und Figuren zusammengesetzt ist, nimmt die Mitte in überhöhtem Rechteckfeld eine thronende, viereckig stilisierte Göttergestalt

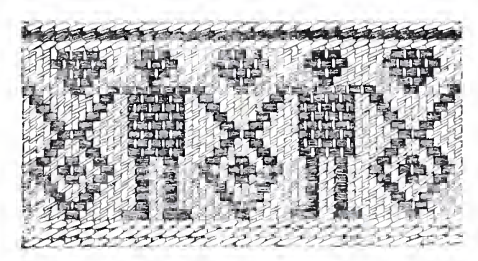
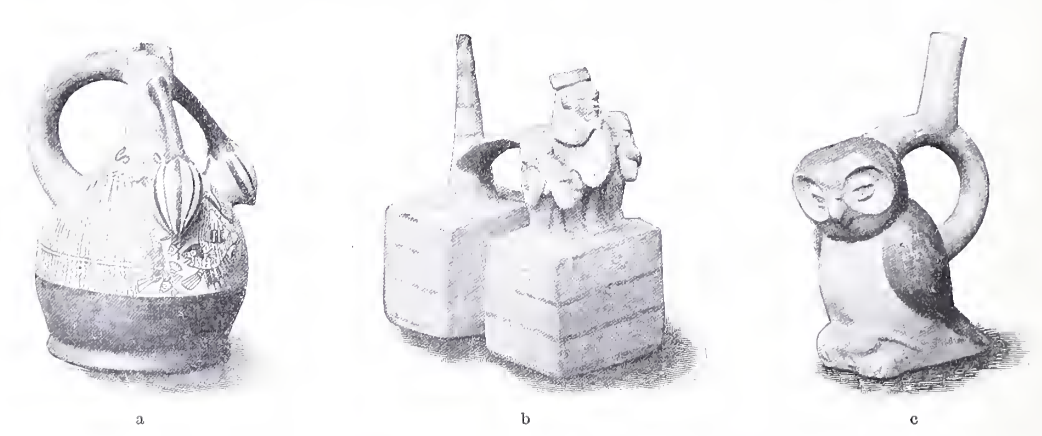


Abb. 89. Menschliche Figuren auf einem altperuanischen Korbgeflecht. Nach W. H. Holmes. (Zu S. 91.)

von streng symmetrischer (Abb. 87) Haltung ein. Zu ihren beiden Seiten füllen drei andere, aus quadratischen Feldern zusammengesetzte Friesstreifen die ganze Fläche. Alle diese 48 quadratischen Felder aber werden durch Zepter tragende Flügelgestalten ausgefüllt, die in der unteren und oberen Reihe als geflügelte Menschen, in der mittleren Reihe als Kondore mit Menschenleibern erscheinen; und alle diese im Profil dargestellten Flügelgestalten wenden sich verehrend dem Gotte der Mitte zu. Wahrscheinlich hat Uhle recht, in dieser Hauptdarstellung die Verehrung des obersten Gottes durch geflügelte Dämonen, die die Stammesahnen verbildlichen, veranschaulicht zu sehen. Bei **Pumapunga** dagegen besteht die Trümmerstätte hauptsächlich aus zerstreuten Werkstücken, aus baulich bearbeiteten Steinblöcken, die eine große Sorgfalt in der Vorbereitung des Ineinandergreifens der Steine bekunden. Von den ruinenreichen Inseln des Titicacasees endlich, der als der Mutterschoß der Sonne, des Mondes und aller höchsten Gottheiten gilt, trägt die Insel Titicaca die großartigsten Tempeltrümmer,



a b c

Abb. 90. Altperuanische Tongefäße, im Bremer Museum. Nach Schurtz. (Zu S. 92.)

während das Ruinenfeld einer anderen Insel durch seine runden Grabtürme ausgezeichnet ist. Die Wände des Sonnentempels am Titicacasee strahlten in funkelndem Golde.

Die Paläste der Inka-Peruaner, von deren Hauptstädten **Cuzco** und **Caxamarca** noch große Trümmerfelder übrig geblieben, sind vielfach aus übertünchtem Lehm, vielfach aber auch aus regelrechten Quadern erbaut. Das kyklopische Mauerwerk, das Tiahuanaco fremd ist, findet sich z. B. an den Terrassenanlagen und am Hauptpalaste des Manco Capac zu Cuzco und an einer Gruppe steinerner Häuser in der Umgebung von Caxamarca. Daß Nischen das Hauptbelebungsmittel der Wände der peruanischen Baumeister waren, zeigen vorinkaische wie Inkabauten. Lehrreich sind z. B. die Nischen am Viracochatempel zu Cacha und am Sonnentempel zu Pachacamac, an den Terrassenmauern und dem Palaste des Manco Capac zu Cuzco und im Palaste des Atahualpa zu Caxamarca. Die Zitadelle von Cuzco war von einem dreifachen Mauerkranz umgeben. Der Sonnentempel war mit weithin leuchtenden Goldplatten belegt. Die lebendige Wasserquelle in der Mitte seines Hofes rinnt noch heute.

* * *

Die **Bildhauerei** des altperuanischen Gesamtgebietes ist fast noch lehrreicher als die mexikanische. Daß die Kultur von Tiahuanaco die älteste Perus ist, zeigt schon die kubisch-quadratische Stilisierung der meisten der hier gefundenen Bildwerke, von denen auch das

Berliner Museum für Völkerkunde einige Beispiele besitzt. Unsere Abbildung 88 a und b gibt ein völlig streng geometrisch stilisiertes Standbild neben einem zweiten wieder, dessen Kopf wenigstens rundlichere Linien annimmt. Daß diese viereckige Stilisierung gerade hier ursprünglich durch die zu ihr drängende Technik der Weberei veranlaßt worden, erscheint möglich, wenn man die genaue Übereinstimmung der viereckigen Gestalten am Fries des großen Tores von Tiahuanaco mit Figuren auf einem von Stübel abgebildeten Gewebe der Totenfelder von Ancon bei Lima vergleicht. Auch die Figuren auf einem von Holmes veröffentlichten altperuanischen Korbgeflecht (Abb. 89) zeigen naturgemäß diese eckige Stilisierung, und es wird doch wohl dabei bleiben, daß die wenigen natürlicher gerundeten Bildwerke, die zwischen den vielen viereckig stilisierten des Ruinenfeldes von Tiahuanaco gefunden worden, die jüngsten von ihnen sind. Am altertümlichsten, wenn auch vielleicht nicht am ältesten sind die menhirartigen, roh behauenen, bis 3 m hohen Steinpfeiler im Gebiete der ausgestorbenen Diaguita an der Grenze Boliviens und Argentiniens, am Ostabhang der Anden. Mit eingeritzten Zeichen und mit Gesichtsandeutungen versehen, erinnern sie an Schöpfungen der jüngeren Steinzeit Europas.


Abb. 91. Peruanische Vase. Nach Reiß und Stübel. (Zu S. 92.)

In weit größerem Umfang hat sich peruanische Kleinplastik erhalten. Einen jüngeren Stil als die genannten großen Steingestalten zeigt z. B. das kleine, allerdings recht abgegriffene massive Silberstandbild aus Cuzco im Braunschweiger Museum. Es stellt einen Zwerg mit einer Zipfelmütze dar. Seine lächelnden Züge erhalten durch eine Warze auf der rechten Wange individuelles Leben. Eine aus dunkelm Holz geschnitzte knieende Gestalt aus Pachacamac, die ursprünglich mit kleinen Muschelstückchen belegt war, wie solche auch die Augen bilden, hat Bäßler mit seiner Sammlung dem Berliner Museum übermacht. Am individuellsten gestaltet sind auch im peruanischen Gesamtgebiet die Tonfiguren, die, häufig bemalt, bald als Idole aufzufassen sind, bald zur Gefäßbildnerei gehören, die gerade hier in Tier- und Menschengestalten oder Köpfen schwelgte. An peruanischen Gesichtsurnen, die man vortrefflich im Museum von Lima studieren kann, fehlt es auch in den europäischen Sammlungen nicht. Manchmal teilen sich Bildnerei und Malerei in der Herstellung des Kopfes. Ein brauner Tonkopf der Bäßlerschen Sammlung zeigt einen gemalten Mund bei plastisch modellierten Ohren und Nase, ein anderer, umgekehrt, gemalte Augen bei plastisch


Abb. 92. Peruanische Tongefäße, im Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Nach Photographie. (Zu S. 92.)

durchgeführter Nase und Mund. Besonders unmittelbar und rein erscheint die Formensprache des Kopfes an einem peruanischen Tongefäß des Kölner Museums. Einige Gefäße im Berliner Museum tragen auf der oberen Seite rundplastische Darstellungen ganzer Begebenheiten. Ein Tonkrug ist sogar in Gestalt drei nebeneinander herschreitender Figuren gebildet, ein anderer aus Chimbote trägt ein Hochrelief, das einen regelrechten Totentanz veranschaulicht. Drei Musiker sind rundplastisch auf einem Tongefäß des Bremer Museums dargestellt (Abb. 90 b), das auch in dem Gefäß von Eulengestalt (Abb. 90 c) und in dem mit zwei vom Halse herabhängenden Blütenknospen geschmückten Kruge (Abb. 90 a) altperuanische Tongefäße von feiner und seltener plastischer Durchbildung besitzt.

Die Formensprache der entwickelten peruanischen Bildnerei, wie sie uns besonders in diesen Werken der Kleinkunst entgegentritt, ist weniger durch krause Zutaten verdeckt, als es in Mexiko der Fall ist. Die Indianertypen sind meist deutlich wiedergegeben; die Köpfe überwiegen auch hier für den Gesamteindruck. Die Neigung, durch ungeheuerliche Zerrbilder zu erschrecken, tritt seltener hervor als in Mexiko. Ein gewisses Streben nach maßvollerem Schönheitsgefühl macht sich geltend.



Abb. 93. Grabtafel aus dem Totenfelde von Ancon. Nach Reiß und Stübel.

Reste von Wandgemälden sind in Peru seltener als in Mexiko. Doch erkennt man Menschen- und Tiergestalten z. B. auf dem Kalkbewurf des Hauptgebäudes zu Paramanca im Küstenland, und in alten Gräbern zu Pachacamac hat Uhle an einer Wand Figurenreihen mit Resten gelber, grüner und weißer Farbe in schwarzen Umrissen, an einer anderen Wand einen Fries von lebendig bewegten Fischen gefunden. Um so häufiger und besser erhalten sind die Vasenmalereien, mit denen die Tongefäße aller Teile des Inkareiches geschmückt sind. Hier interessieren uns zunächst die figürlichen Darstellungen. Besonders reich an bemalten peruanischen Vasen ist das Berliner Museum. Meist sind es dunkelbraune oder rötliche Umrißzeichnungen auf hellem Grunde. Nur einzelne Teile sind ganz mit derselben Farbe gedeckt. Die Köpfe zeigen eine scharfe Profilstellung, die die großen Habichtsnasen zur Geltung bringt; die Füße kehren sich, wenn eine Wendung dargestellt werden soll, manchmal nach der entgegengesetzten Seite wie der Kopf. Für die Stellung der Leiber haben die Künstler sich in Peru, wie in Mexiko, nicht an bestimmte, die Unbeholfenheit heiligende Regeln gebunden, wie in Ägypten, sondern jeder findet sich mit seiner Beobachtung ab, so gut er kann. Oft sind Kriegsszenen dargestellt. Auf einer Vase der Lührssenschen Sammlung des Berliner Museums kämpfen gut bekleidete und bewaffnete Krieger gegen halbnackte Wilde. Auf einer Vase der Sammlung Macedo füllt eine Kampfesszene den Bauch des Gefäßes, während eine wohlgeformte Häuptlingsgestalt auf seiner Spitze hockt (Abb. 91). Auch auf den nordperuanischen Gefäßen der Sammlung Bäßler herrschen Schlachtendarstellungen; und mit wilden Szenen sind auch die auf braunem Grunde weiß glasierten und bunt bemalten Krüge von Chimbote geschmückt. Die prachtvollen Gefäße aber, die beim Tempel von Pachacamac ausgegraben worden, zeigen größtenteils heraldisch stilisierte Tierbilder in gelben, braunen, grünen, hell- und dunkelroten, schwarzen und weißen Farben. Die örtlichen Unterschiede sind in der peruanischen Vasenmalerei leichter festzustellen als die zeitlichen. Wichtig sind die Gefäße des Leipziger Museums, die, ähnlich den mykenischen (Bd. 1, S. 205), Tintenfische mit aufgerollten Fühlarmen oder Spiralen zeigen, die offensichtlich aus diesen hervorgegangen (Abb. 92).

Da es, wie schon bemerkt, Bilderhandschriften in Peru nicht gab, kann auch von Handschriftenbildern hier keine Rede sein. Eine um so wichtigere Rolle spielen die Flächendarstellungen auf den aus den Gräbern wieder hervorgeholten Gewebestoffen. Den wollenen und baumwollenen Zeugen sind, außer allen Linienmustern, auf die wir zurückkommen, oft genug Menschen und Tiere, ja ganze Begebenheiten aufgemalt oder eingewebt. Besonders schöne Mumiengewänder dieser Art aus dem Totenfelde von Ancon, die von Reiß und Stübel herausgegeben worden sind, werden im Berliner Museum aufbewahrt; und ebendaher stammen auch die eigentümlich bemalten „Grabtafeln", die fast bei jeder Mumie gefunden wurden (Abb. 93). Es sind über ein Rohrgestell ausgespannte Leinentafeln, auf deren Vorderseite in roten, dunkelblauen oder schwarzen Umrissen eine zierlich umrahmte, geometrisch stilisierte menschliche Gestalt gezeichnet ist. Ob Abbilder der Verstorbenen oder ob Götter gemeint sind, ist ungewiß. Jedenfalls wirken diese bemalten Linnentafeln wie Vorstufen einer wirklichen Tafelmalerei.

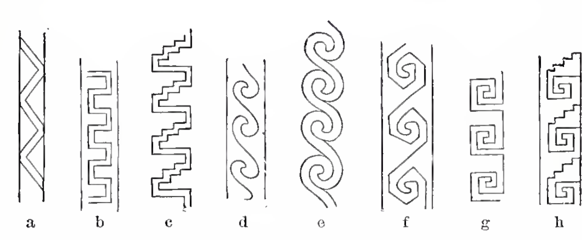


Abb. 94. Peruanische Ornamente. Nach Reiß und Stübel und nach Hein. (Zu S. 94—96.)

Den szenenhaften Darstellungen auf peruanischen Geweben hat Max Schmidt einen lehrreichen Aufsatz gewidmet. Nicht finden sich diese Darstellungen auf den Geweben der alten Kulturen von Tiahuanaco im Hochland und von Ica an der Küste, deren Muster vielmehr aus geometrisierten Figuren in quadratischer Anordnung bestehen. Die Gewebe mit szenenhaften Bildern, die von Uhle in Pachacamac gefunden wurden, gehören der späteren Zeit an. Ob Darstellungen des täglichen Lebens oder ob Vorgänge der Sage gemeint sind, ist schwer zu sagen. Bootsszenen sind häufig. Perlenfischereien scheinen manchmal wiedergegeben. Auf einer Baumwollenmalerei sehen wir eine menschliche Figur unter der Beihilfe eines großen Vogels einen Fisch aus dem Wasser ziehen. Andere Gewebemalereien könnten beinahe doch als peruanische Bilderschriften gedeutet werden. Merkwürdig sind die Abbildungen von Pflanzen, von Gärtnereierzeugnissen und von Lamas, den Haustieren für alles in Südamerika, die Darstellungen eines Hausbaues unter der Mitwirkung hilfreicher Tiere und die Bilder aus anderen Sagenkreisen dieser Volksstämme. Alle diese Bilder, die uns Einblicke in eine fremde Sittenwelt gestatten, müssen der Zeit vor der Eroberung der Pachacamacküste durch die Inka zugeschrieben werden. Auf besonderem Boden steht ein Prachtstück des Berliner Museums, auf dessen dünnem Gewebe aufgenähte festere Zeugstückchen figürliche Darstellungen bilden: „Affe, Fuchs, Vögel, Fische und menschliche Gestalten mit breitem Helmschmuck".

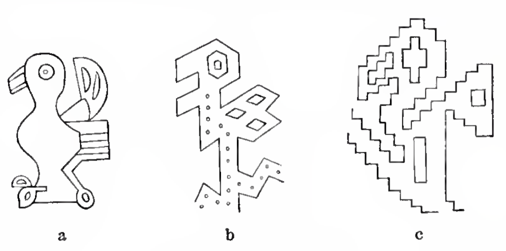


Abb. 95. Peruanisches Vogelornament. Nach Reiß und Stübel. (Zu S. 95.)

Werfen wir noch einen Blick auf die Technik der Kunstfertigkeiten der Peruaner, so sei hervorgehoben, daß ihnen auf dem Gebiete der Webekunst nicht nur die einfache Weberei, sondern auch die Gobelintechnik geläufig war, daß sie aus bunten Vogelfedern ganze Mosaiken zusammenzusetzen verstanden, daß ihnen auf dem Gebiete der Metalltechnik nicht nur die

Bearbeitung des Goldes, des Silbers und des gediegenen Kupfers, sondern auch die Herstellung einer vortrefflichen Bronze (in der Mischung von $88^1/_2$ Teilen Kupfer mit $11^1/_2$ Teilen Zinn) bekannt war. Doch benutzten sie diese nur, um Äxte, Messer, Nadeln und Keulenknäufe herzustellen. Neben peruanischen Bronze- und Goldarbeiten besitzt das Berliner Museum auch Silbergefäße, z. B. von Ica. Von der Töpferei dieses Kulturkreises ist in bezug auf deren Darstellungen schon die Rede gewesen. Hier sei noch hervorgehoben, daß die Drehscheibe, die nur einigen Mayas bekannt gewesen, den Peruanern unbekannt war, daß sie aber nicht nur außerordentlich häufig Gesichtsurnen, sondern gelegentlich auch „Hausurnen" zu formen verstanden. Solche Hausurnen finden sich z. B. in der Sammlung Bäßler des Berliner Museums. Die eine, die aus Trujillo stammt, stellt ein an der Vorderseite offenes, in der Rückwand mit einem Fenster versehenes, mit zeltartig schrägem Dache gedecktes Haus einfachster Art dar. Bei einem anderen, das von zwei Stufendreiecken bekrönt wird, unterscheidet man die Pfosten und Balken, aus denen es zusammengefügt ist. Am merkwürdigsten ist die Landschaftsplastik, die einigen Töpfen der Sammlung Bäßler nicht sowohl der Landschaft als der in ihr spielenden Sage wegen die Gestalt schroffer, aber unförmlich wiedergegebener Berggipfel gibt, wie wir ähnliches in der chinesischen Gefäßkunst wiederfinden werden.

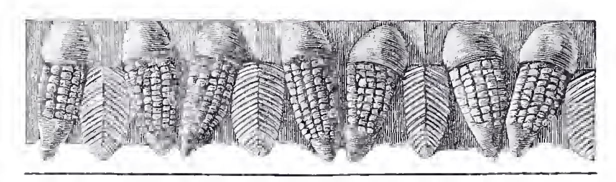


Abb. 96. Maisornament an einer mexikanischen Vase, im Museo Nacional zu Mexiko. Nach Peñafiel.

Die innere Zusammengehörigkeit der großen und kleinen Künste aller altamerikanischen Kulturvölker zeigt sich nirgends deutlicher als in der Gemeinsamkeit und Eigenart ihrer Ornamentik. Mögen einzelne ihrer Motive nur in örtlicher Begrenzung vorkommen, andere nur bestimmten Künsten eigen sein, ihre hauptsächlichsten und bezeichnendsten Züge finden sich so gut in der Baukunst dieser Völker wie in ihrer Vasenmalerei wieder, so gut in den Ziermustern ihrer Gewebe wie in denen ihrer Metallarbeiten jeder Art.

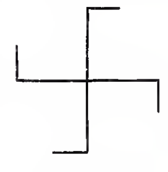
Zunächst umfaßt die altamerikanische Ornamentik den ganzen Formenschatz, den wir als Eigentum der vorgeschichtlichen Völker Europas bis zur Höhe der Bronzezeit kennen gelernt haben: alle jene Parallellinien, Zickzacklinien (Abb. 94a), Dreiecke, Vierecke, Schachbrettmuster, Kreise und Wellenlinien finden wir hier wieder, einschließlich der Reihung laufender, sich überstürzender Wellen (Abb. 94 d und e), der einfachen und der laufenden Spiralen. Bänder und Flechten weisen schon auf höhere Stufen hin. Sodann wiederholt sich hier ein großer Teil der Ornamentenbildung der reiferen Naturvölker, wenn auch manchmal mit besonderen Ergebnissen. Das aus Gesichtsbildungen verkürzte Augenornament der nordamerikanischen Naturvölker blickt uns besonders von mexikanischen Gebäuden und Gefäßen an. Doch versinnlichen die Menschenaugen, wie Beyer gezeigt hat, wenigstens in der mexikanischen Verzierungskunst auch oft die Sternenaugen des Nachthimmels und dienen als solche sogar zur Bezeichnung der Tageszeit. Die eigentliche Tierornamentik der Mexikaner, wie Strebel sie dargestellt hat (S. 84), steht in der Art ihrer Schematisierung wohl auf etwas anderem Boden als die peruanische, die Bäßler an Gefäßen seiner Berliner Sammlung entwickelt hat. Tintenfische und Vogelköpfe hat er als naturalistische Ausgangspunkte verschiedenartiger geometrischer Motive nachgewiesen. Ein brauner Tonkrug aus Chimbote zeigt deutlich das Bild eines Tintenfisches. Auf anderen Krügen werden die Fangarme zu schlicht herabhängenden

Spiralen, wird der Körper des Tieres zu einem einfachen Dreieck. Aus Vogelköpfen werden Mäanderhaken. Die Geometrisierung der ganzen Menschengestalt, der wir in Polynesien begegneten, finden wir in allen denkbaren Abwandlungen in den Geweben der Peruaner wieder, und geometrisierte Tiergestalten, Vögel, Pumas, Lamas, Hirsche usw., kommen hier nicht minder vielgestaltig, meist eckig stilisiert hinzu (Abb. 95 a, b, c). Von diesen noch erkennbaren Gestaltungen führt aber auch hier in manchen Fällen der Weg weiter bis zur Auflösung in einfache geometrische Figuren; und auch hier ist es im Einzelfalle schwer zu entscheiden, ob die Entwickelung nicht auch den umgekehrten Weg gegangen ist.


Abb. 97. Peruanische Vase, im Museo Nacional zu Mexiko. Nach Peñafiel.

Pflanzenmotive sind mindestens ebenso selten wie bei den Ur- und Naturvölkern. Doch seien die großen stilisierten Blumen und sei die plastische Maiskolben- und Blattgarnitur an Vasen der Sammlung Peñafiel zu Mexiko hervorgehoben (Abb. 96).

Zu den Besonderheiten der amerikanischen Ornamentik gehört zunächst das Treppen- oder Stufenornament, das bald in Gestalt wirklicher ganzer Stufenpyramidenreihen vorkommt, bald in Gestalt halbierter Stufenpyramiden (Abb. 94 c), bald in Verbindung mit dem Mäanderhaken (Fig. h), bald vereinzelt, bald in rhythmischer Reihung. Woher dies Ornament stammt, brauchten wir angesichts der zahlreichen Stufenpyramiden Amerikas nicht zu fragen, wenn nicht auch hier verschiedene Wege zum Ziele geführt haben könnten. Wir kommen darauf zurück. Auch die Kreuze, die Hakenkreuze und die Wirbelornamente, denen A. R. Hein gerade in bezug auf Amerika eine eigene Abhandlung gewidmet hat, gehören hierher. Diese Motive, die Gemeingut der Menschheit sind, haben sich gerade auf amerikanischem Boden sicher selbständig entwickelt. Kreuze finden sich so häufig in der Wandplastik Yukatans, daß die Spanier irrtümlicherweise Anzeichen uralten Christentums in ihnen erkennen wollten. Sie werden als Versinnlichung astronomischer und meteorologischer Vorstellungen gedeutet. Das vielbesprochene „Kreuz", das im Nordtempel zu Palenque verehrt worden, ist in Wirklichkeit ein stilisierter Baum, auf dem ein heiliger Vogel sitzt. Daß dagegen die sogenannten Malteserkreuze, die nicht selten in Mexiko vorkommen, mit Recht als übereinandergelegte Totenbeine gedeutet werden, beweist schon ihr Vorkommen neben Totenschädeln auf einer Vase im Museum von Mexiko (Abb. 97). Das Hakenkreuz (Abb. 98), das möglicherweise gerade in Amerika als Sonnensymbol anzusehen ist, und die mit ihm verwandten Wirbelornamente finden sich allerdings häufiger bei den Mississippivölkern und den Pueblo-Indianern als bei den amerikanischen Kulturvölkern. Der Mäander gehört dagegen zu den eigensten Zierformen Mexikos und Perus wie der alten Griechen. Gerade er kommt in den einfachsten wie in den verzwicktesten Gestaltungen an amerikanischen Gebäuden, Gefäßen und Gewändern vor. Über seine Entstehung hat der bekannte Amerikaforscher A. Stübel die ansprechende Vermutung aufgestellt, daß er beim Weben durch zufällige oder willkürliche Verschiebung der Hälften ineinander gestellter Parallelvierecke entstanden sei; aber schon Hein hat darauf aufmerksam gemacht, daß der Mäander doch an zu vielen verschiedenen Orten spontan entstanden sei, als daß man seine Entstehung überall den gleichen Zufälligkeiten beim Weben zuschreiben könnte. Neuerdings hat dann Max Schmidt gerade die geometrische Ornamentik der Peruaner, wie sie sich auf


Abb. 98. Hakenkreuz.

Matten und Korbgeflechten von Ica im Berliner Museum finden, benutzt, um den technischen Ursprung einer ganzen Klasse von Ziermotiven, einschließlich des Mäanders und des Stufenornaments, zu beweisen; und zwar hat er eine Reihe der bedeutsamsten und gebräuchlichsten Motive aus der besonderen Technik der dort üblich gewesenen Flechterei mit Fächerpalmblättern erklärt. „Die Geflechtsstreifen von zwei senkrecht zueinander stehenden Streifengruppen werden derartig miteinander verflochten, daß die Streifen der einen Gruppe eine gewisse Anzahl von Streifen der anderen Gruppen dergestalt überspringen, daß die in gleicher Richtung verlaufenden Maschen stufenförmig nebeneinander liegen.“ „Als Geflechtseinheit ergibt sich das Geflechtsviereck.“ Bei einer bestimmten diagonalen Anordnung der Geflechtsvierecke aber entstehen nach Max Schmidt nicht nur die Mäander- und Hakenmuster, sondern auch die Stufenmuster von selbst. Daß man alle diese und viele andere Muster durch diese Flechttechnik erzielen kann und erzielt hat, ist natürlich nicht zu bestreiten. Daß aber die Handarbeiter durch eben diese Technik ungewollt alle diese Muster gefunden und nicht vielmehr die Flechtart absichtlich angewandt haben, um jene ihnen bereits geläufigen oder doch vorschwebenden Muster zu erreichen, ist keineswegs einleuchtend. Zeigen doch schon die Geflechtsmuster des abgebildeten Korbes aus Ica (Abb. 99), wie absichtlich verschiedene Muster auf diese Weise hervorgebracht wurden. Jedenfalls wurde diese ursprünglich geometrische Geflechtsornamentik manchmal auch zu eckig abgestuften figürlichen Darstellungen benutzt (vgl. Abb. 95 c). Daß manche dieser geometrischen Muster an bestimmten Orten zuerst in der Flechtornamentik ausgebildet worden, mag zugegeben werden. Verallgemeinert aber darf dieser Satz nicht werden. Unseres Erachtens sind, wie dies die Ornamentik der europäischen Bronzezeit beweist, die einfache Wellenlinie, die laufende Linie überkippender Wellen und die Spirale dem ebenfalls in Amerika gebräuchlichen Zinnenornament (Abb. 94 b) und dem Mäander vorausgegangen. Das Zinnenornament ist die viereckige Wellenlinie, der Mäander die viereckige Spirale bzw. die viereckige laufende Reihung sich überschlagender Wellen (Abb. 94 d, e, f, g). Da Amerika überhaupt zu viereckigen Stilisierungen neigte, erscheint die Entstehung der Zinnenlinie, der Stufenlinie und des Mänders gerade hier natürlich.



Abb. 99. Korb aus Ica. Nach dem „Archiv für Anthropologie“.

Sehen wir so eine Fülle klarer und bedeutsamer Ornamente die altamerikanische Kunst beherrschen, so müssen wir uns zum Schlusse doch nochmals daran erinnern, daß diese Zierformen, von der manchmal klassisch schönen ornamentalen Vasenmalerei abgesehen, nur selten rein und folgerichtig angewandt wurden. Die amerikanischen Künstler liebten es, sie zu zerstückeln, willkürlich mit anderen Elementen zu verquicken und lose wieder aneinanderzureihen. Völlig ausgeglichene Schöpfungen sah die amerikanische Kunst nur hier und da einmal wie zufällig entstehen.

Rückblick.

Unsere Durchquerung der Festländer Australiens, Afrikas und Amerikas und unsere wiederholte Landung auf Inseln und Inselgruppen ferner Ozeane hatte den Zweck, uns davon zu überzeugen, wie weit die zurückgebliebenen farbigen Bewohner aller dieser Küsten- und Binnenländer es auf den Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes ohne den Einfluß der großen alten Kulturvölker Asiens, Europas und Ägyptens oder doch ohne den Einfluß der weißen Rasse gebracht hatten, der sich ihnen erst seit Jahrhunderten gebieterisch aufgedrängt hat. Immer war es freilich nicht möglich, die Leistungen dieser sogenannten „Wilden" aus dem Kulturbesitze, den benachbarte höhere Gesittungen ihnen zugetragen, rein herauszuschälen. Im ganzen aber dürfen wir doch hoffen, eine richtige Anschauung von dem ursprünglichen und eigenen Schaffen dieser Völker gewonnen zu haben, wobei wir uns freilich im Sinne der neueren Völkerkunde bemühen mußten, die verschiedenen Kulturschichten, die auch hier infolge örtlicher und zeitlicher Wanderungen und Wandelungen übereinander liegen, zu erkennen, soweit unsere Aufgaben dies erforderten. Oft genug traten dabei überraschende Parallelen zu den Ergebnissen unserer Untersuchung der Urgeschichte der Kunst im ersten Bande dieses Werkes zutage; ja gerade die Einsicht, daß es vor ungezählten Jahrtausenden andere ungezählte Jahrtausende gab, in denen die Vorfahren der heutigen Vertreter der höchsten menschlichen Gesittung mit den heutigen Naturvölkern auf derselben Gesittungsstufe standen und keinen höheren Besitz an Werken der Kunst und des Gewerbes hatten als sie, warf ein neues Licht auf die Lehre vom gemeinsamen Ursprung des ganzen Menschengeschlechtes.

Besonders lehrreich war es, der Betrachtung der Kunst der Naturvölker sofort die Besprechung der Kunst der altamerikanischen Kulturvölker anzuschließen, deren volles Verständnis freilich erst von der vollen Deutung ihrer Bildersprache und ihrer Sinnbilder zu erwarten ist. Seler sagt sicher mit Recht: „Von Willkürlichem, Launischem, Phantastischem ist in dem mexikanischen Altertum nirgends etwas zu spüren. Jegliches Gebilde hat seinen bestimmten Sinn und seine Bedeutung." Schwerlich aber würde uns auch ein volleres Verständnis über den Eindruck hinausbringen, daß es in der ganzen amerikanischen Kunst bei Ansätzen bleibt, die nur halb zur Entwickelung kommen. Keineswegs überall ist das Raumgefühl, so bewundernswert es in der Flächenfüllung zutage tritt, rein gewahrt. Keineswegs überall ist die Kunstform des Hausrats der Gebrauchsform entsprechend gestaltet. Selten sind Form und Inhalt, Können und Wollen in ein reines Gleichgewicht gebracht. Fast überall behält die Kunst der alten Amerikaner bis zu ihrem bitteren Ende jenen Anflug von Unfertigkeit, Überladung und Verzerrung, den wir weder in ihren Bauten noch in ihren Bildwerken verkennen konnten. Aber ihre Mängel sind zugleich die Mängel der ganzen altamerikanischen Kultur, jener halbbarbarischen, von Blut durchflossenen und von Gold durchschimmerten Kultur, der durch die spanischen Eroberer ein jähes Ende bereitet wurde. Der kunstgeschichtliche Wert der mexikanischen und peruanischen Kunst liegt gerade in ihrer nationalen Abgeschlossenheit und Echtheit. Sie widerlegt schon durch ihr bloßes Dasein die Lehre von der einheitlichen und einmaligen Entwickelung aller Erdenkunst, jene Lehre, nach der z. B. die Spirale ein für allemal in Ägypten und nur hier, das Flechtwerk ein für allemal in Mesopotamien und nur dort erfunden sein sollte. Sie führt uns vielmehr mit aller Deutlichkeit vor Augen, daß verschiedene Zweige der Menschheit, eben weil sie eines Ursprungs sind, zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten die gleichen Ziele erstreben und erreichen können.

Zweites Buch.

Die heidnische Kunst Europas, Vorder- und Hochasiens seit der Völkerwanderungszeit (375—900 n. Chr.).

I. Die heidnische Kunst des germanischen und slawischen Europas seit der Völkerwanderung.

Kehren wir von den über den ganzen Erdball zerstreuten Werkstätten der Kunst der farbigen Natur- und Halbkulturvölker zu dem in sich geschlossenen großen Kunstgebiet Westasiens und Europas zurück, das wir mit der Besprechung der römischen Provinzialkunst (Bd. 1, S. 515) verlassen haben, so tritt uns hier in der noch heidnischen Völkerwanderungs-, Merowinger- und Wikingerzeit eine neue, großenteils germanische Kunstübung entgegen, die, hauptsächlich auf kunstgewerbliche Arbeiten beschränkt, ihrem eigentlichen Wesen nach ebenfalls noch zur Kunst der Naturvölker gehört.

Die germanischen Stämme, die zur römischen Kaiserzeit den größten Teil der Länderstrecken zwischen der Donau, dem Rhein, der Nordsee und der Ostsee bevölkerten, waren schon seit Jahrhunderten in friedlichen und kriegerischen Wanderbewegungen begriffen gewesen; die große Bewegung der Völkerwanderung im engeren Sinne aber ging von den Goten aus, die, nachdem sie im 2. Jahrhundert ihre Heimat an der unteren Weichsel mit dem Südosten Rußlands vertauscht und sich in Ostgoten (östlich vom Dnjestr) und Westgoten (im heutigen Rumänien) geteilt hatten, durch die aus Hochasien hervorbrechenden Hunnen teils in nordwestlicher Richtung durch slawisch gewordene Gebiete zur Ostsee zurückgedrängt, teils in erst westlicher, dann südlicher Richtung vorangetrieben wurden, bis sie die reichen, längst der römischen Gesittung gewonnenen Gefilde Italiens, Südfrankreichs und Spaniens bedrängten und eroberten. Die Ostgoten wurden gegen Ende des 5. Jahrhunderts als Beherrscher Italiens die Vorgänger der Langobarden, die bis dahin in Norddeutschland ansässig gewesen waren. Die Westgoten gründeten im 5. Jahrhundert das tolosanische Reich in Südfrankreich, im 6. Jahrhundert das toledanische Reich in Spanien. Die Angelsachsen zogen von Norddeutschland übers Meer und errangen sich die Vorherrschaft auf britischem Boden. Die Franken eroberten im 5. Jahrhundert den Nordwesten Galliens, dessen erste germanische Hauptstadt Doornik (Tournai) wurde. Im 6. und 7. Jahrhundert beherrschten Germanen fast ganz Europa, mit Ausnahme des byzantinischen Reiches.

Sehen wir uns in der zumeist ihren Gräbern oder ihren Opferniederlagen entstammenden Hinterlassenschaft aller dieser germanischen Völker, von denen die Skandinavier ihre Rasse

am reinsten bewahrten, nach ihren künstlerischen Arbeiten um, so fällt uns sofort eine weitgehende Übereinstimmung der Zierformen auf, mit denen sie die Werke ihrer Hand schmückten. Es fragt sich nur, wie weit dieser Formenschatz als germanischer Sonderbesitz und wie weit er als allgemeiner, entweder durch die spätrömische, im oströmischen Reiche weiterentwickelte oder durch die mesopotamisch-iranische, namentlich sassanidische Formensprache bedingter Zeitbesitz anzusehen ist. An der Erörterung dieser Frage hatten beim Erscheinen der ersten Auflage dieses Buches im spätrömischen Sinne namentlich Forscher wie Labarte und Söderberg, im germanischen Sinne unter anderen Lasteyrie, Lindenschmit und Seesselberg, vorsichtig ausgleichend Gelehrte wie Salomon Reinach, Julius Naue, Karl Lamprecht, Paul Clemen, Oskar Montelius und Sophus Müller teilgenommen. In den letzten fünfzehn Jahren hat sie durch die Schriften von Riegl, Salin, Otto v. Falke, Schmarsow, Strzygowski, Kossinna und Haupt vielfach ein anderes Ansehen gewonnen. Uns erscheint es, um dies gleich zu sagen, ebenso unwahrscheinlich, daß die Germanen, die in Südrußland mit der skythisch-griechischen Kunst, im Westen überall mit der römischen Provinzialkunst in Berührung gekommen waren, nicht manches von diesen Ausläufern der klassischen und von der herrschenden sassanidischen Kunst angenommen haben sollten, wie daß sie nicht imstande gewesen wären, aus sich selbst heraus die fast allen Naturvölkern gemeinsamen und schon den Urvölkern bekannt gewesenen Verzierungsarten zu erzeugen, zu denen wir auch die Flechtmuster und die Tierkopfendungen rechnen. Wir werden vergleichen und unterscheiden müssen.

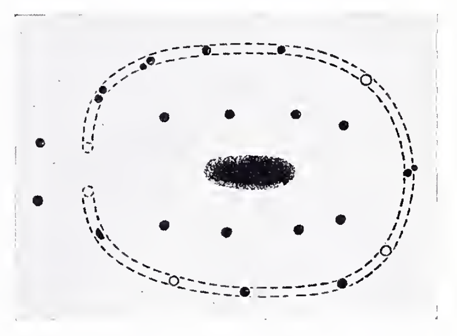


Abb. 100. Grundriß eines schwedischen Wikingerwohnhauses. Nach Montelius. (Zu S. 100.)

Daß sich innerhalb der weiten Gebiete dieser Kunstübung gewisse Stilunterschiede bemerkbar machen, versteht sich von selbst. Es ist begreiflich genug, daß die Kunst der Südgermanen, über die in den vorhergehenden Jahrhunderten bereits die La-Tène-Kunst (Bd. 1, S. 429) und die römische Provinzialkunst (Bd. 1, S. 513) hinweggegangen waren, reichlichere klassische Erinnerungen verarbeitete als die entlegenere nordgermanische, namentlich die skandinavische Kunst, die in höherem Grade auf sich selbst angewiesen war. Aber die ostgotische, die westgotische, die burgundische, die alemannische und die merowingisch-fränkische Kunst voneinander unterscheiden zu wollen, ist, wie auch Salin meint, noch verfrüht. Wir müssen uns in bezug auf die eigentliche germanische Zierkunst begnügen, nordgermanische Eigenzüge den südgermanischen gegenüberzustellen. Auf die ganze langobardische Kunst, die erst als christliche Kunst in unseren Gesichtskreis tritt, können wir, wie auf die christliche Kunst der Ostgoten in Italien und der Westgoten in Spanien, erst im nächsten Bande eingehen. So gut die frühe christliche Kunst sich in der hellenistisch-römischen Welt der in dieser überlieferten Formensprache bediente, paßte sie sich auch im Bereiche der germanischen Völkerwanderung der hier üblichen Ausdrucksweise an. Hier haben wir es nur mit den heidnischen Grundlagen dieser Zierkunst zu tun, die sich im skandinavischen Norden, der am längsten heidnisch blieb, in selbständigster Weiterentwickelung auslebte.

Außerhalb der Klein- und Zierkunst hat sich nur äußerst wenig von der vorchristlichen Völkerwanderungs- und Wikingerkunst erhalten. Heidnische Göttertempel hat es, wie es scheint, in den späteren Jahrhunderten dieses Zeitraumes wenigstens im skandinavischen Norden gegeben.

Aber da sie reine Holzbauten waren und bei der Einführung des Christentums unzweifelhaft zerstört wurden, hat sich nichts von ihnen erhalten. Die Südgermanen verehrten ihre Götter in heiligen Hainen. An größeren, mit antikem Schnitzwerk versehenen hölzernen Wohnbauten aber kann es weder ihnen noch ihren nordischen Vettern gefehlt haben. Es waren teils Fachwerkbauten, teils aus liegenden oder stehenden Balken errichtete Blockbauten. Die kleinen germanischen Häuser, die auf der Säule Mark Aurels in Rom abgebildet sind, scheinen aus nebeneinandergestellten, durch Flechtwerk verbundenen Stämmen errichtet zu sein. Montelius veröffentlicht den nach erhaltenen Resten gezeichneten Grundriß eines schlichten schwedischen Wikingerhauses, das ein Rechteck mit abgerundeten Ecken bildet (Abb. 100), an der vorderen Giebelseite mit einem von zwei Stämmen gestützten Vordach vor der Haustür versehen ist und inwendig seiner Länge nach durch je vier Säulen zu beiden Seiten der langen Feuerstätte in drei Schiffe geteilt wird. Was alte Schriftsteller von Holzhäusern im germanischen Süden berichten, hat Haupt zusammengestellt. Wichtig ist die erhaltene Beschreibung des Holzpalastes des Hunnenkönigs Etzel in Niederungarn, der jedenfalls von seinen gotischen Mannen errichtet worden war. Die Holzumzäunungen waren durch Türme gesichert. Die breite Königshalle, deren Eingang an der Mitte der vorderen Breitseite dem Königssitze gegenüber lag, nahm den Mittelhügel der Anlage ein. Venantius Fortunatus, der Bischof von Poitiers, der um 560 die Bauten rheinischer Städte schildert, singt:

„Schützend verwahren vor Wetter und Wind uns getäfelte Stuben,
Nirgends klaffenden Spalt duldet des Zimmermanns Hand ...
Luftig umziehen den Bau ins Gevierte die stattlichen Lauben,
Reich von des Meisters Hand, spielend und köstlich geschnitzt."

Aus eigener Anschauung hingegen können wir uns von den Wasserbehausungen, von den Schiffen der Nordlandsrecken der Ost- und Nordseeküsten ein Bild machen. Daß uns einige vortreffliche Schiffsrümpfe dieser Zeit erhalten sind, verdanken wir einerseits der Sitte mancher nordischen Küstenbewohner, ihre Toten für die Fahrt ins Jenseits in ihren Booten zu bestatten, die an Vorstellungen mancher Naturvölker und der alten Ägypter erinnert, anderseits dem jütischen und schleswigschen Brauche, Schiffe und Beute nach siegreichen Kämpfen in Mooren niederzulegen, die sie im Laufe der Jahrtausende eingesogen und dadurch bewahrt haben. Diese Schiffe, die sich, wie alle erhaltenen nordischen „Altsachen", teils als Grabfunde, teils als Moorfunde darstellen, sind in ihrer Art als Meisterwerke der Holzbaukunst zu bezeichnen. Ein edler Schwung geht durch den leicht gebogenen Körper dieser Schiffe, deren Vorder- und Hintersteven hoch emporzustreben pflegen. Dem 4. Jahrhundert entstammt noch das schöne, aus Eichenplanken gezimmerte, 24 m lange, 28ruderige Boot, das 1863 zu Nydam an der Ostküste Schleswigs im Moor gefunden wurde und jetzt im Kieler Museum aufgestellt ist. Ein ähnliches Boot mit 12 Ruderern und dem hochschwebenden Steuermann ist auf einem Stein von Häggeby in Schweden, jetzt im Stockholmer Museum, abgebildet. In der Wikingerzeit, die segeln gelernt hatte, trat zu den Ruderbänken der Mastbaum hinzu. Der Vordersteven nahm die Gestalt eines Drachens an, der Hintersteven wurde reich beschnitzt; an der Reling reihte sich Rundschild an Rundschild. Eins der besterhaltenen Schiffe dieser Art, das dem Grabhügel von Gokstad in Norwegen entstammt, zeigt noch einen Teil der Schildreihe der Reling; noch besser erhalten aber ist das Wikingerschiff vom Grabhügel bei Oseberg, dessen Hintersteven mit reichen Schnitzverzierungen in eigenartiger nordischer Tierornamentik ausgestattet ist (Abb. 101). Beide stehen im Museum zu Christiania.



a Mundblech einer Schwertscheide, im Museum zu Kopenhagen. Nach Sophus Müller. — b Fibel von Keszthely, im Museum zu Budapest. Nach Salin. — c Fibel von Waiblingen, im Museum zu Stuttgart. Nach Salin. — d Krönung eines Schwertknaufes, im Museum zu Kopenhagen. Nach Sophus Müller. — e Fibel aus Wittislingen, im Nationalmuseum zu München. Nach O. v. Falke. — f Silberschild des Moorfundes von Torsberg, im Museum zu Kiel. Nach Salin. — g Ungarische Knopffibel, im Museum zu Budapest. Nach Salin. — h Rechteckköpfige Fibel, im Museum zu Kopenhagen. Nach Sophus Müller. — i Seebockfries, im Museum zu Kiel. Nach Sophus Müller. — k Fibel mit Tierkopfknöpfen von Castel Trosino, im Thermenmuseum zu Rom. Nach Salin. — l Schmuckplatte aus Szilagy Somlyó, im Hofmuseum zu Wien. Nach O. v. Falke. — m Bronzeplatte von Wendel in Schweden mit Darstellung Odins, im Museum zu Stockholm. Nach Montelius. — n Schwedischer Brakteat, im Museum zu Stockholm. Nach Salin.



a Schwedische Bronzeplatte 3. Stils, im Museum zu Stockholm. Nach Salin. — b Hölzerner Tierkopf vom Moorfunde zu Vimose, im Museum zu Kopenhagen. Nach Sophus Müller. — c Menschenfigur von einem goldenen Halsschmuck aus Öland, im Museum zu Stockholm. Nach Salin. — d Irisches Ornamenttier aus einem Manuskript des Museums zu Cambridge (das untere) und skandinavisches Ornamenttier von einem Kumt des Museums zu Kopenhagen (das obere). Nach Sophus Müller. — e Bronze mit Tierornamenten 2. Stils, im Museum zu Stockholm. Nach Salin. — f Tierzeichnung der Innenseite einer norwegischen Fibel, im Museum zu Christiania. Nach Salin. — g Nordendorfer Silberfibel 1. Stils, im Nationalmuseum zu München. Nach Salin. — h Hölzerner Vogelkopf vom Moorfunde zu Vimose, im Museum zu Kopenhagen. Nach Sophus Müller. — i Irisches Ornamenttier aus einem Manuskript zu Sankt Gallen. Nach Sophus Müller. — k Scroll aus dem Book of Durrows, im Trinity College zu Dublin. Nach Salin. — l Tier von einer irischen Silberringspange, im Museum zu Dublin. Nach Salin. — m Tier von einer irischen Silberringspange, im Museum zu Dublin. Nach Salin. — n Schwedischer Bronzebeschlag 2. Stils, im Museum zu Stockholm. Nach Salin. — o Norwegische Silberfibel 1. Stils, im Museum zu Christiania. Nach Salin. — p Runenstein von Jellinge. Nach Sophus Müller — q Bronzebeschlag aus Stockach, im Museum zu Karlsruhe. Nach Salin.

Von einer plastischen Großkunst aller dieser germanischen Völker haben sich keine Spuren erhalten. Nur alten Berichten können wir entnehmen, daß die Wikinger hölzerne Bilder von Odin, von Thor und von anderen Göttern besessen; aber auch sie sind jedenfalls schon bei der Einführung des Christentums in Asche gesunken. An kleineren Kunstwerken scheinen sich Flachdarstellungen aus der nordischen Mythologie, wie sie uns in der Edda entgegentritt, erhalten zu haben. Sicher ist Odin auf seinem achtbeinigen Hengst Sleipnir auf dem Runenstein zu Tjängvide in Gotland dargestellt. Aber auch die Darstellungen der bronzenen Beschlagplatten

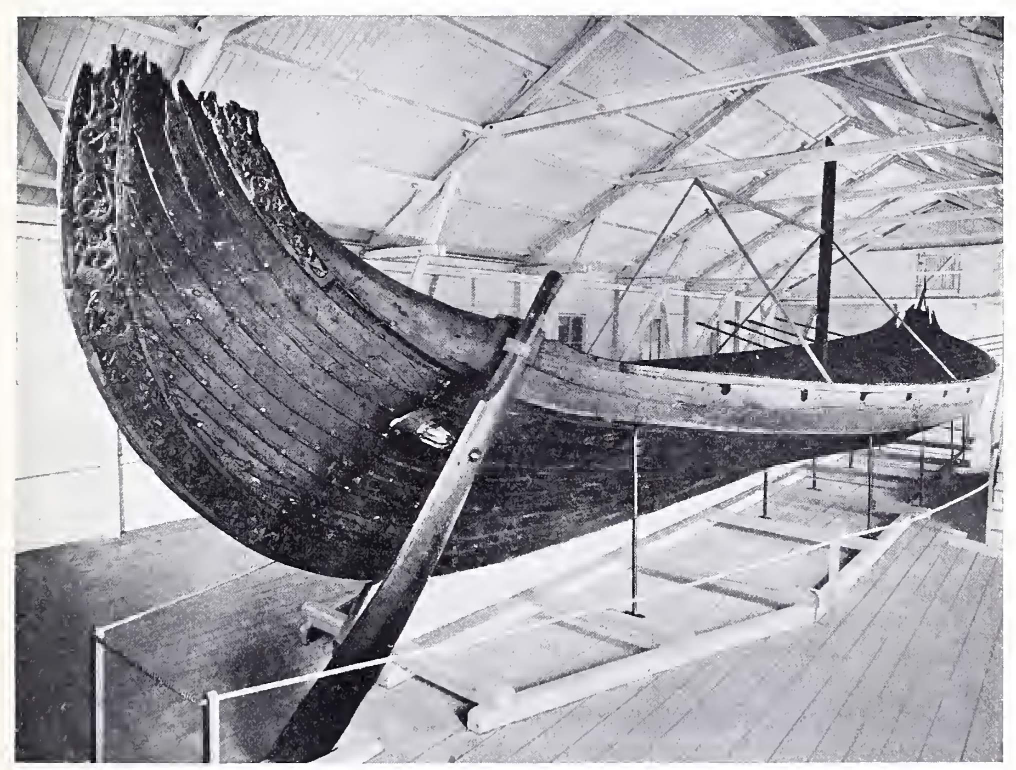


Abb. 101. Wikingerschiff vom Grabhügel bei Oseberg, im Museum zu Christiania. Nach Photographie von O. Baring in Christiania.

des Eisenhelms aus einem Grabe zu Wendel in Schweden, die im Stockholmer Museum liegen, und der ebendort erhaltenen ähnlichen Bronzeplatten von Torslunda auf Öland sind nur aus diesem Sagenkreise heraus verständlich. Odin mit seinen Raben Hugin und Munin erkennt Montelius in dem Reiter einer der Helmplatten von Wendel, vor dem sich eine Schlange aufbäumt, während große Vögel sein behelmtes Haupt umflattern (Taf. 11 m); aber auch diese Darstellungen gehören doch zur gewerblichen Kleinkunst. Vollends zur Kleinkunst rechnen wir die nordischen Goldbrakteaten, die runden, mit einseitigem Gepräge versehenen, zum Anhängen bestimmten Schmuckplatten, die offenbar römischen Schau- und anderen Münzen nachgeahmt sind, aber mit ihren formlosen, in den Umrissen mit erhöhten Stegen versehenen Köpfen und Figurenbildern schlagende Beispiele des eingerissenen völligen Mißverständnisses des klassischen Reliefstils sind. Norwegische Brakteaten liegen im Museum zu Christiania, dänische im Kopenhagener, schwedische im Stockholmer Museum (Taf. 11 n). Auch die Menschenköpfe und

menschlichen Körper der heidnischen deutsch-französischen Merowingerkunst sind hart und unbeholfen gezeichnet. Der Kopf auf dem Siegelring Childerichs in der Nationalbibliothek zu Paris zeigt keine Spur der klassischen Überlieferung mehr. Der Reiter auf einem Bronzering von Oberolm im Mainzer Museum erinnert beinahe an die dürftigen Gebilde des ältesten hellenischen Dipylonstils (Bd. 1, S. 420). In Deutschland sind die Museen von Mainz, Wiesbaden, Sigmaringen, Stuttgart und München besonders reich an Schmuckstücken dieser Merowingerkunst.



Abb. 102. Darstellung von einem bei Gundestrup in Jütland ausgegrabenen Silberkessel, wohl im Museum zu Kopenhagen. Nach Sophus Müller.

Um der Formensprache der gewerblichen Kleinkunst des Gesamtgebietes, das uns hier angeht, gerecht zu werden, müssen wir uns nochmals des Einflusses der römischen Provinzialkunst auf weite Kreise dieses Bereichs erinnern. Das glänzendste Beispiel dieser Richtung ist der reich mit unerklärten Reliefdarstellungen geschmückte Silberkessel, der, 1891 bei Gundestrup in Jütland ausgegraben, ins Kopenhagener Museum gekommen sein wird. Jener Gott mit untergeschlagenen Beinen läßt ihn als gallisches Erzeugnis der Völkerwanderungszeit erscheinen; andere Züge lassen seine Heimat am Schwarzen Meere suchen. Jedenfalls ist seine Darstellung, wie ein Held mit einem Löwen ringt (Abb. 102), die fast genaue, wenn auch ins Barbarische übersetzte Nachbildung des aus der Sammlung Sabnroff ins Berliner Museum gekommenen klassischen Reliefs, das den Ringkampf des Herakles mit dem Löwen darstellt (Abb. 103). Schon jünger und gestaltungsloser waren die Goldhörner von Gallehus in Schleswig, die Sophus Müller als die merkwürdigsten und wertvollsten Altertümer bezeichnet, die jemals in Dänemark zutage getreten sind. Leider wurden sie 1802 aus der königlichen Kunstkammer zu Kopenhagen gestohlen und sofort eingeschmolzen. Sie waren in breiten, aneinanderstoßenden Ringen mit teils eingeprägten, teils aufgelöteten Reliefdarstellungen bedeckt, die gerade wegen der verschiedenartigsten Erklärungen, die ihnen zuteil geworden, unerklärt geblieben sind.

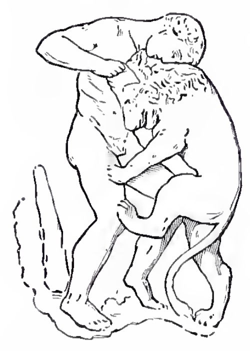


Abb. 103. Ringkampf des Herakles mit dem Löwen, Relief im Museum zu Berlin. Nach Sophus Müller.

Als Parallelerscheinungen zu der von der römischen Provinzialkunst berührten germanischen Völkerwanderungskunst sind hier vorweg die merkwürdigen, zum Teil wohl von Pferdegeschirren stammenden goldenen Beschlagplatten unbekannten sibirischen Fundorts zu nennen, die der sibirischen Abteilung der Ermitage zu St. Petersburg einen besonderen Glanz verleihen. Man lernt sie schon aus dem großen Werke kennen, das Kondakoff, Tolstoi und Sal. Reinach über die südrussische Kunst herausgegeben haben. Manchmal viereckig umrahmt, manchmal durch die Umrisse der Darstellungen selbst begrenzt, zeigen sie in derber durchbrochener Arbeit eine charaktervoll verzerrte, zum Teil phantastische Tierwelt im Kampfe mit sich selbst oder mit der Menschheit, deren Vertreter ihr manchmal zu Rosse, manchmal von Bäumen herab zu Leibe gehen. Ihre Gesamthaltung, einschließlich der landschaftlichen Zutaten, hat die spätere griechische Formensprache, die sie in eigenartiger, zielbewußter Barbarisierung widerspiegelt, zur Voraussetzung. Ihre Goldschmiedearbeit, wie sie z. B. der Raubvogel zeigt, unter dessen Fängen ein Widder sich krümmt, aber schließt sich schon durch ihre Besetzung mit farbigen Glaspasten den Schätzen dieser Zeit an, die in Europa wiedergefunden worden sind. Der Ausgangspunkt

dieser Kunst ist mit Hampel und Clemen in den skythisch-griechischen Städten am Nordufer des Schwarzen Meeres zu suchen, auf die ja auch der unserer Ansicht nach ältere Fund von Vettersfelde (Bd. 1, S. 428) hinweist. Man bemüht sich, die hellenistischen, die sassanidischen und die einheimischen Elemente des Mischstils der Schätze dieser Art nachzuweisen. Am besten hat Smirnoff sie vergleichend behandelt. Der Petersburger Ermitage gehört auch das reich mit Edelsteinen besetzte Diadem vom Don, das eine aus einem Chalzedon geschnittene Frauenbüste an seiner Stirnseite und plastische Gestalten von Elentieren und kaukasischen Steinböcken an seinem oberen Rande trägt. Auf einer Silberschale ähnlichen Stils beim Grafen Stroganoff in der Newastadt ist sogar ein zechendes Hochzeitspaar dargestellt, in dem man ohne überzeugenden Grund gotische Germanen erkennen wollte. Nur als Parallelerscheinung zu den germanischen Schätzen dieser Zeist ist hier auch der vielbesprochene, von Hampel, wie alle übrigen ungarischen Funde, glänzend veröffentlichte Schatz von Nagy-Szent-Miklós im Wiener Hofmuseum im voraus zu nennen. Eines der 22 Prachtgefäße dieses Fundes zeigt die barbarische Abbildung eines Kettenpanzerreiters, der heute nicht mehr für gotisch, eher für sassanidisch erklärt wird. Eine Schale desselben Schatzes, deren plumper Tierkopfgriff an die Kunstweise der Naturvölker mahnt, ist noch mit einem klassisch feinen Palmettenrand geschmückt. An anderen Gegenständen dieses Fundes entdeckt man Reste jener mit Granaten, Almandinen oder Glasperlen gefüllten Schmuckzellen, mit denen wir uns demnächst etwas näher zu beschäftigen haben. Falke meint die Heimat dieses Schatzes von Nagy-Szent-Miklós „in einem Grenzgebiet des byzantinischen Kunstbereichs“ suchen zu müssen, schon Strzygowski hielt ihn im wesentlichen für sassanidisch.

In der germanischen Kleinkunst der Völkerwanderungszeit und der auf sie folgenden Jahrhunderte, deren Schätze uns den Glanz des „Nibelungenhortes“ vergegenwärtigen, unterscheiden wir namentlich zwei verschiedene Hauptrichtungen, die, wenngleich sie hier und da ineinander übergehen oder Anleihen beieinander machen, doch zumeist als zwei gesonderte Verzierungsarten nacheinander betrachtet werden müssen. Die eine Hauptart besteht in jener „Zellenverglasung“ (Verroterie cloisonnée), die, scharf vom Zellenschmelz (Email cloisonné) zu unterscheiden, ihre Schmuckflächen mit einem geometrischen Muster von zellenbildenden Goldstegen bedeckt, deren meist dicht aneinander gedrängte Zellen mit farbigen, in der Regel roten Halbedelsteinen oder Glaspasten ausgefüllt sind. Die zweite Hauptart, die in ihrer ausgebildeten Gestalt im ganzen auch zeitlich erst auf jene folgt, ist die altgermanische Tierornamentik, mit der die altgermanische Bandornamentik schon früh aufs innigste verbunden erscheint.

Von den meisten und schönsten erhaltenen Schmuckstücken mit jener „Zellenverglasung“ steht es fest, daß sie aus dem Besitze germanischer Völkerwanderungsfürsten stammen, deren halb barbarischem Geschmacke gerade diese Verbindung von Goldglanz mit roter Edelsteinglut besonders zusagen mochte. Von der früheren Ansicht, daß diese ganze Zierkunst germanisch-barbarischen Ursprunges sei, ist man aber längst zurückgekommen. Wir haben schon vor dem Erscheinen von Riegls großem Werke, das ein für allemal mit dieser Ansicht aufgeräumt hat, in der ersten Auflage dieses Buches die Anschauung vertreten, daß diese Technik aus dem Osten Europas, wenn nicht aus dem noch ferneren Osten stamme und vielleicht sassanidischen Ursprunges sei. Otto v. Falke hält sie für oströmisch. Er gibt zwar zu, daß Ostrom sie vom sassanidischen ferneren Osten empfangen haben könne, meint aber, daß die Goten, die sie über ganz Europa verbreiteten, sie nur durch oströmische (byzantinische) Vermittelung erhalten hätten; und dementsprechend nimmt er an, daß die schönsten erhaltenen Schmuckstücke dieser Technik, wie die aus dem Grabe des Frankenkönigs Childerich in Paris, in Ostrom bestellt und gearbeitet seien.

Ebensowohl wie aus Byzanz aber könnten sie aus dem ferneren, dem sassanidischen oder gar indischen Osten eingeführt worden sein, in dem wir mit Strzygowski ihren Ursprung suchen.

Der älteste erhaltene Rest dieser Zellenverglasung scheint ein Stück des Zellennetzes von Münzeinfassungen des Schatzes von Petriancz im Wiener Hofmuseum zu sein. Sie werden dem Jahre 300 zugeschrieben. Den letzten Jahren des 4. Jahrhunderts aber gehört der ältere Goldschatz von Szilagy Somlyó im Wiener Hofmuseum an. Der Rahmen einer der 14 eingerahmten Schaumünzen dieses Schatzes ist mit dreieckigen Granatplatten belegt, während eine Schmuckschale desselben Schatzes um eine Mittelrosette mit eingebetteten, rundlichen Granaten ein Kreisband aus dreieckigen Granatenzellen zeigt (Taf. 11 l). Dann folgt der berühmte Schatz von Petrossa in Rumänien, jetzt im Bukarester Museum, der unter anderem einen glatten Goldring mit germanischer Runeninschrift enthält. Zu ihm gehören zwei tiefe Trinkschalen, eine achtseitige (Abb. 104) und eine zwölfseitige, deren durchbrochene Stabwandungen ganz aus goldenen Zellennetzen mit eingefügten Almandinen, Kristallen und farbigen Glaspasten bestehen. Ihre Henkel haben die Gestalt von Panthern noch halb klassischer Bildung, deren Felle mit runden Steinen gefleckt sind. Dieselbe Technik zeigt die sassanidische Khosroesschale des Pariser Münzkabinetts, zeigen Armbänder des Oxusschatzes im British Museum und im South Kensington-Museum, zeigen aber auch Arbeiten von Puszta Bakod und von Apahida im Pester Nationalmuseum, in denen nichts auf germanische Kunstübung hindeutet. Ausschließlich in der Zellenverglasungstechnik mit geometrischen Mustern von Almandinen geschmückt, erscheint dann der prächtige, schon 1653 ausgegrabene Schatz aus dem Grabe des noch heidnischen Frankenkönigs Childerich zu Doornik (Tournai), der 481 begraben wurde. Nur wenige Überreste dieses Schatzes, hauptsächlich ein Schwertgriff, ein Stück des Beschlages der Schwertschneide und eine Gürtelschnalle, haben sich in der Nationalbibliothek zu Paris erhalten. Die Ausführung dieser Stücke ist von so hoher technischer Feinheit und stimmt in solchem Maße zu den Stücken von Puszta Bakod und von Apahida, daß man auch sie für oströmische oder sassanidische Arbeiten hält. Dagegen zeigen die mit ähnlichen Einlagen versehenen Fibeln des zweiten Schatzes aus Szilagy Somlyó (im Pester Museum), von dem aus Dreiecken zusammengesetzten Rande der einen Fibel abgesehen, in der unorganischen Art der Verteilung der Einlagen bereits die Kennzeichen barbarischer Arbeit; und als germanische Nachahmungen der beliebten Technik wird man auch z. B. die berühmten großen Fibeln in Adlergestalt im Mainzer Museum und im Cluny-Museum, die Scheibenfibel aus Castel Trosino im Thermenmuseum zu Rom und namentlich die bereits zur Tier- und Bandornamentik hinüberleitenden Fibeln von Wittislingen im Münchener Nationalmuseum (Taf. 11 e) ansehen. Auf die reichliche Anwendung dieser Verzierungskunst in der frühen christlichen Kunst der germanischen Königreiche des 6. und 7. Jahrhunderts können wir erst im nächsten Bande eingehen. Doch sei im voraus auf Arbeiten wie den Kelch und die Schale aus Gourdon in der Pariser Nationalbibliothek, das Diptychon und die Votivkrone der Königin Theodelinde in der Schatzkammer des Domes zu Monza und auf die zum Teil mit den Namen ihrer Stifter bezeichneten westgotischen Votivkannen von

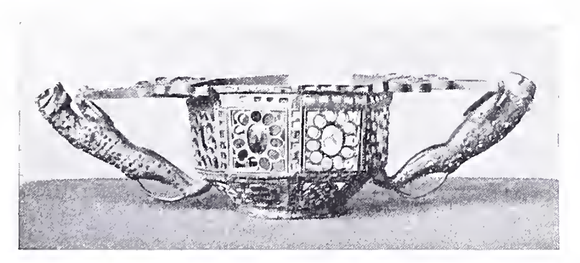


Abb. 104. Achtseitige Schale von Petrossa, im Bukarester Museum. Nach O. v. Falke.

Guarrazar hingewiesen, die sich teils im Cluny-Museum zu Paris, teils in der Armeria Real zu Madrid befinden. Zahlreiche schlichte Gegenstände dieser Art liegen auch im Museum zu St. Germain en Laye und in anderen französischen und deutschen Sammlungen. Erst im 8. Jahrhundert erlosch die Freude an der rot-goldenen Pracht dieser Zierkunst.

Wenden wir uns nunmehr der germanischen Tier- und Flechtband-Ornamentik dieses Jahrhunderts zu, die namentlich an Fibeln, aber auch an Beschlägen anderer Metallarbeiten in die Erscheinung tritt, so sehen wir uns auch hier von Anfang an einer Reihe von Streitfragen gegenüber. Sophus Müller, Söderberg, Salin und Schmarsow haben sich am eingehendsten mit der Untersuchung dieser Verzierungsart befaßt, deren ausgebildete erste Phase nach Salins überzeugenden Ausführungen erst dem Ende des 5. Jahrhunderts angehört.

Salin leitet die ganze, mit mathematisierten und schematisierten Tiergestalten arbeitende germanische Tierornamentik mit Riegl, Söderberg und anderen von der hellenistisch-römischen ab. Dagegen hatte Sophus Müller zwar mit Nachdruck auf eine vorausgegangene germanisch-römische Tierornamentik des Nordens hingewiesen, die sich z. B. in dem Vierfüßerfries eines silbernen Bechers des Kopenhagener Museums und in dem barbarisierten Seepferd- und Seebockfries des Kieler Museums (Taf. 11 i) zeigt; aber er hatte die Ansicht vertreten, daß die germanische Zierkunst seit dem Beginn der Völkerwanderung daneben allmählich aus sich heraus die Keime einer selbständigen neuen Tierornamentik entwickelt habe, die sich überall hervorwage, wo ein Eckfeld, eine Spitze, ein Ende sich ihr darbiete; und er meinte, daß alle diese an Schwertknäufen, Henkeln oder Beschlägen auftauchenden, nicht näher bestimmbaren Tierköpfe nicht natürlichen oder römischen Vorbildern entlehnt, sondern der ornamentalen Phantasie der Germanen entsprungen seien, die in willkürliche Formen Tierköpfe hineinsahen. Zunächst habe man die Augen bezeichnet, dann die Schnauze als solche kenntlich gemacht, bis schließlich die bekannten schematischen Köpfe von Vögeln und Vierfüßern herausgekommen seien, wie sie uns z. B. an dem Mundblech einer Schwertscheide und an der Krönung eines Schwertknaufes im Kopenhagener Museum entgegentreten (Taf. 11 a und d). Salin dagegen, der, wie gesagt, in den natürlicher gestalteten Tierkopfendungen der klassischen Kunst den Ausgangspunkt der nordischen Entwickelung sieht, denkt sich diese als allmähliche Entartung und Erstarrung des Naturbildes. Daß in dieser nordischen Zierkunst oft genug natürlicher dreinblickende Tierkopfendungen wirklich der klassischen Kunst nachgeahmt worden, wie hier und da in ihr auch geometrisierte Akanthusranken und Pflanzenendungen erscheinen, soll gewiß nicht geleugnet werden. Sogar ein nordisch stilisiertes Medusenhaupt findet sich noch an einer späten Silberschnalle des Stockholmer Museums; aber daß diese Erscheinungen mehr als ein gelegentliches Festhalten oder Wiederauftauchen antiker Erinnerungen bedeuten, daß sie die Grundlage der ganzen schematischen Tierornamentik der Germanen sind, können wir nach wie vor nicht zugeben. Dazu bildet diese neue Tierornamentik mit ihren von Doppelumrissen oder von erhöhten Stegen eingefaßten Phantasietieren, ihren verdrehten und verschnörkelten Gliedmaßen, ihren bandartig gestalteten und sich schneidenden, schließlich zerstückelten Tierleibern doch eine zu eigenartige Anschauungswelt für sich. Sind doch auf der berühmten, dem Schleswiger Moorfund von Torsberg entstammenden silbernen Rundplatte (Taf. 11 f) des Kieler Museums die nordisch stilisierten Blechtiere ausdrücklich als etwas Neues der noch antikisierenden Darstellung aufgenietet.

Wie mit der Tierornamentik verhält es sich aber auch mit den Band-, Flecht- und Schleifenmotiven als solchen, die vielfach mit jener verquickt erscheinen. Salin und andere leiten auch sie von der uralt klassischen Flechte ab, die wie auf assyrischen so noch auf römischen

Fußbodenmosaiken erscheint. Daß auch diese Flechte als solche gelegentlich der nordischen Bandornamentik eingefügt worden, soll gewiß nicht geleugnet werden. Es lassen sich zahlreiche Beispiele dafür anführen. Aber auch das Flechtwerk brauchten unserer Ansicht nach die Germanen so wenig wie die Tierkopfendungen von den Römern zu lernen; und gerade die eigentümliche spitz- und stumpfwinklige Brechung, Verschlingung, Verknüpfung und Schleifenbildung des nordischen Flechtbandes ist so grundverschieden von der klassischen Art, daß sie als selbständige Neuschöpfung angesehen werden muß; und wenn Salin es für völlig veraltet erklärt, diese Flechtbandornamentik für einen zweiten, gleichberechtigten Ausgangspunkt der germanischen Zierkunst dieser Zeit anzusehen, so können wir ihm auch darin nicht folgen. Die Umstilisierung der Tierleiber in Bandgeflechte hat die Gewöhnung an derartige Flechtwerke zur Voraussetzung, und für einzelne Bandverschlingungen gibt auch Salin zu, daß sie erst nachträglich mit Tierköpfen ausgestattet worden.



Abb. 105. Runenstein zu Möjebrö in Upland (Schweden). Nach Montelius.

Mögen die Tiere und das Flechtwerk der germanischen Zierkunst dieser Tage übrigens an antike oder gar orientalische Vorbilder anknüpfen oder nicht: darüber besteht keine Meinungsverschiedenheit, daß Ausbildung und Verknüpfung dieser Elemente zu einem Ganzen von neuem, eigenartigem Zierwert eine durchaus selbständige Leistung des germanischen Kunstfleißes jener Jahrhunderte ist; und Salins vortreffliche, eindringliche Schilderung und Gliederung dieser Zierkunst gibt uns in Verbindung mit Schmarsows Erläuterungen in der Tat ein ziemlich anschauliches Bild ihres Werdens und Wachsens.

Die ganze Entwickelung läßt sich am besten an den germanischen Fibeln dieses Zeitalters verfolgen, die, von dünneren Formen ausgehend, schon früh gegossen werden und dann massigere Formen annehmen. Neben Fibeln mit halbrunden liegen solche mit breit-rechteckigen Kopfstücken. Die Knöpfe, mit denen diese oft besetzt sind, verwandeln sich manchmal in Vogel- oder in Vierfüßerköpfe. Man vergleiche die ungarische Knopffibel unserer Taf. 11 g mit der, wie diese, dem Pester Museum gehörigen Fibel von Keszthely (Taf. 11 b) und die rechteckköpfige Fibel des Kopenhagener Museums (Taf. 11 h) mit der mit Tierköpfen statt der Knöpfe geschmückten Fibel von Castel Trosino im Thermenmuseum zu Rom (Taf. 11 k).

Die liegenden oder kauernden Tiere, unter denen von Anfang an eines mit geradeaus gerichtetem und eines mit rückblickendem Kopfe unterschieden werden, treten bald als „Randtiere" der Kopf- und Fußstücke, bald als eingeschnittener oder herausgearbeiteter Schmuck der nach außen gewandten Rückenflächen dieser Fibeln auf. Als Beispiele der Ausgangsstücke der schematisierten Tierköpfe kann man die in Holz geschnitzten Köpfe eines Vierfüßers (Taf. 12 b) und eines Vogels (Taf. 12 h) von dem Moorfunde zu Vimose im Kopenhagener Museum ansehen, die Schmarsow als Roß und Raben Odins deutet. Wie absichtlich die schematische Stilisierung war, zeigen die natürlicheren Formen einiger weniger nordischen Tierdarstellungen,

die nicht zu dieser Tierornamentik gehören: z. B. das Roß des Reiters auf dem Runenstein bei Möjebrö in Upland (Abb. 105) und das Pferd, das außerhalb dieser Ornamentik auf der Innenseite einer norwegischen Fibel im Museum zu Christiania (Taf. 12 f) dargestellt ist.

Erläutern jene hölzernen Tierköpfe von Vimose den Holzschnitzstil aller dieser Darstellungen, so zeigen z. B. die Schnitzzierate der im Stuttgarter Altertumsmuseum liegenden Holzplatten aus alemannischen Gräbern vom Lupfen, daß auch die Flechtbandverzierungen in der Holzschnitztechnik vorgebildet waren; und gerade im südgermanischen Gebiete gefundene Fibeln und Beschlagplatten bezeugen auch, daß hier das Bandgeflecht schon früh eine Hauptrolle spielte. Es sei nur an die vielgenannte Fibel von Keszthely (Taf. 11 b) im Pester und an die Fibel von Waiblingen im Stuttgarter Museum (Taf. 11 c) erinnert, auf denen die Flechtbandverzierungen noch gesondert neben den Tierkopfendungen stehen. Auf den Fibeln aus Nordendorf im Münchener Nationalmuseum und im Augsburger Museum, an den Sattelbeschlägen von Ingelheim im Mainzer, den Schnallen von Ursins im Berner Museum, namentlich aber den Schmuckplatten aus den Gräbern zu Wiesenthal, jetzt im Karlsruher Museum (Abb. 106), haben Tierornamentik und Flechtbandornamentik sich bereits unlöslich vermählt.



Abb. 106. Metallplatten von Wiesenthal aus der Merowingerzeit, im Museum zu Karlsruhe. Nach Lindenschmit.

Auch Menschengestalten und Menschenköpfe sind in dieser Ornamentik, wenngleich selten, so doch keineswegs ausgeschlossen. Charakteristisch stilisiert sind z. B. die Menschengestalten an einer der prachtvollen, aus drei bis sieben Röhrenreifen bestehenden Halsspangen aus Westgotland und aus Öland im Stockholmer Museum (Taf. 12 c). Neben den Tier- und Menschenformen, denen sich, wie schon angedeutet, manchmal stark geometrisierte Pflanzenrankenmotive gesellen, und neben den zahlreichen Flechtbandmotiven kehren in dieser ganzen germanischen Zierkunst von Anfang an übrigens alle jene geometrischen Muster der vorgeschichtlichen und der geschichtlichen Zeit wieder, von denen Spiralen und Mäanderansätze hier oft in eigenartiger Auffassung erscheinen. Als neu hervorzuheben ist das sogenannte Zangenornament, das aus Kreisen auf der Spitze von steilen Dreiecken besteht. Als „Scheibendreieck" bezeichnet Händel es, der für seine uralte orientalische Herkunft eintritt. Jedenfalls findet es sich nicht im hellenistisch-römischen Formenschatz, dem die Germanen es also nicht entnommen haben können. Deutlich erkennbar ist es in der Kopenhagener Silberfibel unserer Abbildung 107.

Die ornamentale Stilisierung aller dieser Dinge hängt, wie Schmarsow wieder betont, mit der altgermanischen Holzschnitztechnik des Keil- oder Kerbschnittes zusammen, die auf die Metallarbeiten übertragen wurde. Die Heimbürtigkeit dieser Technik auch im germanischen Norden sollte man nicht leugnen, wenngleich sich römische Legionen, wie Riegl dargetan, ihrer schon im 3. Jahrhundert zur Verzierung von Schnallen und Beschlägen bedient haben mochten. Im Gegensatz zu der klassischen Zierkunst, die die großen Stücke der Zierfläche neben dem Relief, das sie schmückte, unbedeckt stehen lassen, bedingte diese Kerbtechnik die gleichmäßige Überziehung der Flächen mit gleichmäßig vertieften oder erhabenen Mustern, die auch der östliche Zeitstil bevorzugte.

Im ganzen entwickelten die südgermanische und die nordgermanische Tier- und Bandornamentik sich ziemlich gleichen Schrittes; daß im Süden, der dem klassischen Kunstgebiet so viel näher lag, die Tiere sich öfter an die natürlicheren römischen Gestalten anschlossen und die Umrahmung der einzelnen Geschöpfe mit bandartigen Doppelumrissen oder erhöhten Stegen nicht so folgerichtig durchgeführt wurde wie im Norden, ist erklärlich genug.

Salin unterscheidet in der germanischen Zierkunst dieser Jahrhunderte drei aufeinanderfolgende Stilarten, von denen die dritte sich nur im skandinavischen Norden verfolgen läßt.

Innerhalb des ersten Stiles vollzog sich die große Hauptentwickelung, die sich einerseits bis zur Vermählung der Tier- und Bandornamentik, anderseits bis zur Zerstückelung der Tiere, zur Loslösung ihrer einzelnen Gliedmaßen voneinander und zur Einzelverwendung der phantastischen Köpfe, der birn- oder schleifenförmigen Oberschenkel, der zwei- oder mehrzehigen, manchmal an Pflanzenenden erinnernden Füße verfolgen läßt. „Die Tiere", sagt Sophus Müller, „sind Ornamente und werden als solche behandelt. Sie werden gestreckt und gebogen, verlängert und verkürzt, ganz wie der Raum es erfordert, den sie ausfüllen sollen." Schmarsow aber betont mit Recht, daß diese Zerstückelung der Tiere und ihre Einzelverflechtung mit Bandsystemen nicht ohne weiteres als Verfall der Ornamentik anzusehen ist.


Abb. 107. Dänische Silberfibel, im Museum zu Kopenhagen. Nach Salin. (Zu S. 107.)

„Am Schluß der Periode des ersten Stils", sagt Salin, „haben wir wenige, eigentlich nur zwei Motive: eine bis zur Unkenntlichkeit stilisierte Tierfigur, unkenntlich wegen eines übertriebenen Hervortretens der Details, und schließlich ein die ganze Fläche bedeckendes Gewimmel von Tiergestalten oder deren Gliedmaßen." Eine südgermanische Fibel des ersten Stiles ist z. B. die Nordendorfer Fibel des Münchener Nationalmuseums (Taf. 12 g), dem Schluß dieses Stiles gehört die Nordendorfer Fibel des Augsburger Museums. Nordgermanische Beispiele der guten Zeit des ersten Stiles bieten die abgebildeten dänischen Fibeln des Kopenhagener Museums (Abb. 107 und Taf. 11 h). Zu den am meisten durcheinander geflochtenen Tierleibern gehören die einer norwegischen Fibel im Museum von Christiania (Taf. 12 o).

Im zweiten Stil, der die Höhe der Entwickelung bezeichnet, passen die Tierleiber sich nicht sowohl organischen als ornamentalen Gesetzen bereitwilliger an. Der Vogelkopf verdrängt nach und nach den Vierfüßerkopf. Die Nackenlinie der Köpfe wird verlängert. Die birnförmigen Oberschenkel werden manchmal mit menschlichen Gesichtern ausgestattet. Nicht nur die Glieder, sondern auch die Umrißbänder als solche werden ineinandergeflochten. Die verschlungenen Bandtiere wirken manchmal wirklich wie Schlangen. Angesichts einer Bronze des Stockholmer Museums (Taf. 12 e) spricht Salin selbst von Bändern mit angesetzten Tierköpfen. „Hier hört sonach die Tierornamentik auf, und die Bandornamentik beginnt." Manchmal entsteht eine teppichartige Fläche von kaum entwirrbaren, orientalisch wirkenden Mustern, wie dem einer schönen schwedischen Bronzeplatte des Museums zu Lund (Abb. 108), deren Tierfiguren nur noch der Eingeweihte herauslösen kann. Durch die Mitte der Linienwogen gleitet hier immerhin deutlich noch ein Schwan. Teile des einen Tierbildes gehen besonders im südgermanischen Fundgebiete manchmal in solche eines anderen über. Die Raumausfüllung und „die rhythmische Gliederung des Bewegungszuges" (Schmarsow) wird zur Hauptsache.

Zum zweiten Stil der südgermanischen Zierkunst rechnet Salin z. B. den Bronzebeschlag aus Stockach im Museum zu Karlsruhe (Taf. 12 q) und die rheinhessische Silberfibel des

Paulus-Museums zu Worms. Charakteristisch für den skandinavischen zweiten Stil sind der feine Bronzebeschlag (Taf. 12 n) und der durchbrochene kreisrunde Beschlag des Stockholmer Museums, an dessen Tierköpfen die verlängerten Augenumrahmungsbänder wieder in Tierköpfe auslaufen.

Während des dritten Stiles verschwindet die Bandornamentik als solche so gut wie völlig aus der skandinavischen Tierornamentik. Die verschlungenen Tierkörper aber, die, lang und dünn gestreckt, an- und abschwellen, bewahren ihr bandartiges Gebaren. Die Köpfe ordnen sich dem bewegten Gesamtbilde unter; die Schenkel werden manchmal zu federnden Spiralen; die Beine und Füße, die sich stemmend, bäumend und krallend die Rahmen sprengen zu wollen scheinen, werden zur Hauptsache. Seltsame phantastische Muster von großer Feinheit der bewegten Rhythmik entstehen. Daß die irische Ornamentik auf diese Gebilde der Wikingerzeit zurückgewirkt habe, gibt Salin nur in beschränktem Maße zu. Hauptstücke dieses Stiles sind Bronzen des Stockholmer Museums, wie die unserer Abbildung Taf. 12 a.

Salin schreibt seinen ausgebildeten ersten Stil dem 6. Jahrhundert, den zweiten dem 7., den dritten dem 8. Jahrhundert zu. Im Anschluß an Montelius' Typologie stellt der entwickelungsgeschichtliche Aufbau Salins ein wunderbar packendes, mit großem Aufwand von Scharfsinn und Geschicklichkeit errichtetes System dar. Ob alles genau so, wie er es annimmt, auseinander oder aufeinander gefolgt ist, müssen wir freilich dahingestellt sein lassen. Den Bedenken Pipers gegen diese ganze prähistorische Beweisführung in Montelius' Sinne möchten wir jedoch in bezug auf die Hauptzüge der geschilderten Entwickelung nicht nachgeben.

In England, wo, wie Salin es ausdrückt, die nord- und südgermanischen Ströme zusammentreffen, sind, wie auf dem Festlande, nur der erste und der zweite Stil der germanischen Tierornamentik entwickelt worden. Lehrreich ist die „gleicharmige Fibel" von „hannoverschem" Typus, die dem Museum zu Cambridge gehört. Ihre liegenden Randtiere und ihre akanthusrankenartigen Flachverzierungen entstammen noch der halbrömischen Zeit. Sie sind noch nicht im rein germanischen Sinne stilisiert. In der Würdigung der wirklich germanischen angelsächsischen Zierkunst dieser Art schließen wir uns nach wie vor Akerman und Sophus Müller an. Die angelsächsischen Haupttypen sind ein Vogelkopf mit stark gekrümmtem Schnabel und ein von oben gesehener Vierfüßerkopf mit vortretenden Augen und Nüstern; dann, an vollständigen Tiergestalten, ein Vogel mit gekrümmten Zehen, kleinen Flügeln und kurzem Schwanze und ein vierfüßiges Tier mit vorausgedrehtem Vorderbein und unter den Leib oder über den Rücken gelegtem Hinterbein. In den Bronzeplatten wurden diese Tiergestalten vertieft eingeschnitten, wobei die Innenlinien so ungeschickt angebracht wurden, daß die einzelnen Teile nur lose aneinandergefügt erscheinen. Eine Folge davon war, daß die angelsächsische Ornamentik dieser Zeit die Tierfiguren noch häufiger als die deutsch-französische in ihre einzelnen Teile auflöste und diese einzelnen Teile für sich verwertete oder willkürlich wieder zusammensetzte. Fadenartig gestreckt wurden die Tierfiguren manchmal in den Erzeugnissen der Goldschmiedekunst; und gerade ihr entstammen auch jene bandförmig auseinandergezogenen Vierfüßer unbenennbarer Art, die die angelsächsische Kunst kennzeichnen. Ihre Eigenschaften zusammenfassend, sagt Sophus Müller: „Auflösen und Wegwerfen, Zusammenfügen und Umbilden waren die Faktoren, welche die wenigen Motive der angelsächsischen Ornamentik ins Unendliche vervielfältigten. Eigentlich Neues kam nicht dabei heraus." Charakteristisch ist auch hierfür eine Fibel des Museums zu Cambridge.

Einen wesentlich anderen Anblick gewährt die irische Kunst dieses Zeitraumes. Die Bewohner Irlands wurden so früh dem Christentum gewonnen, daß ihre Zierkunst zu dieser

Zeit schon christliche Kunst ist und daher erst im nächsten Bande eingehender behandelt werden kann. Die Grundlagen auch der irischen Ornamentik aber stammen offenbar aus vorchristlicher Zeit. Daß die germanische Zierkunst des Festlandes sie beeinflußt habe, halten wir mit Lindenschmit und Clemen durchaus nicht für so undenkbar wie einige andere Forscher. Mit Nachdruck ist L. Wilser vor kurzem für ihren germanischen Ursprung eingetreten. B. Salin aber hat ihre altkeltischen und ihre germanischen Elemente auseinanderzuhalten gesucht. Die größte Besonderheit der irischen Zierkunst, die dreibeinartigen und wirbelornamentartigen, in Kreise eingeschriebenen „Scrolls" ihrer frühchristlichen Manuskripte, wie die (Taf. 12 k) abgebildeten aus dem Book of Durrows im Trinity College zu Dublin, erklärt er im Anschluß an die der La-Tène-Kunst mit Recht für keltisch. Ihre geometrischen Verzierungen und ihre Tierornamentik hält er für sicher von den Germanen übernommen; und auch ihre Bandornamentik

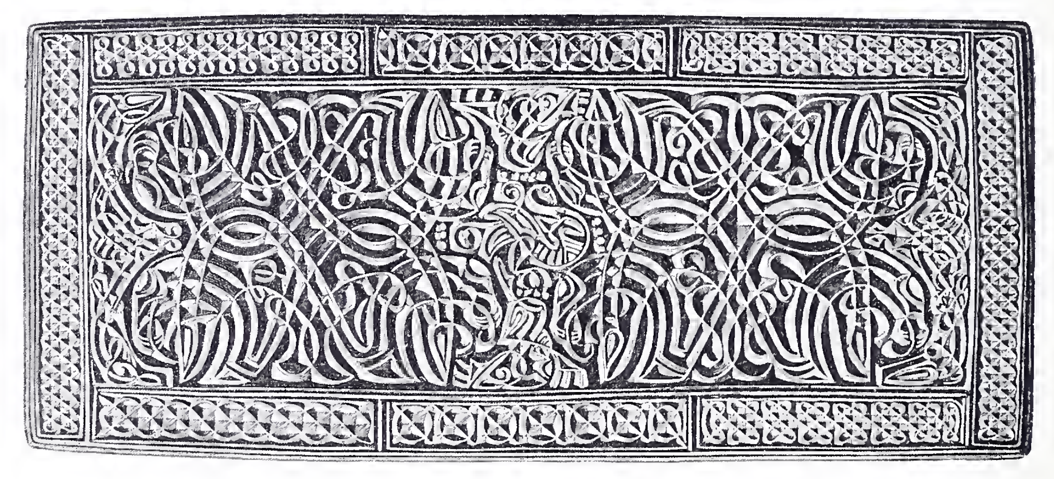


Abb. 108. Schwedische Bronzeplatte, im Museum zu Lund. Nach Montelius. (Zu S. 108.)

ist durch die Germanen vermittelt, ihr besonderes Pflanzenornament aber von der römischen Verzierungskunst abgeleitet. Mit der gleichzeitigen orientalisch-christlichen Verzierungskunst teilt die irische, wie die germanische, doch nur die allgemeine Flächenhaftigkeit.

Als Metallgegenstände, die mit irischen Verzierungen bedeckt sind, kommen besonders silberne Ringspangen in Betracht, in deren Tierornamentik Salin von dem Tier unserer Abbildung Taf. 12 l zu dem Tier unserer Abbildung Taf. 12 m an Silberringspangen des Dubliner Museums einen raschen Verfall annimmt, während ein ähnliches Stück des Edinburger Museums einen Aufschwung der Ziermotive zur höchsten Feinheit der Gestaltung bezeugt. Hauptsächlich aber kommen hier, wie gesagt, schon die christlichen Handschriften in Betracht. Auch die irische Ornamentik greift hier neben den Tiermotiven wieder zum Bandgeflechte, das in ihr, bald anschwellend, bald abnehmend, oft von organischem Leben erfüllt zu sein scheint; sie spielt gelegentlich mit selbständig stilisierten Pflanzenmotiven und windet sich um Menschengestalten, die selbst zu Bandmotiven verschnörkelt werden. Hauptsächlich aber bedient sie sich der Tiergestalten, von denen auch sie in ihrer guten Zeit (600—800) nur einen unbestimmbaren Vierfüßer, dessen Leib manchmal eidechsenartig gedehnt wird, und einen langbeinigen, krummschnabeligen Vogel kennt. Ein besonderes Merkmal der Tiere der irischen Ornamentik ist das Nackenband, das schopfartig von ihrem Hinterkopfe ausgeht. Die

Zerstückelung der Tierkörper und ihre Wiederzusammensetzung verschmäht sie durchaus. Dafür sind die Tiere aber in eigenartiger Phantasie in- und durcheinandergesteckt, halten einander an ihren bandartigen Ausläufern im Maul oder Schnabel und vereinigen sich, Viereckfelder ausfüllend, wie die abgebildete Miniatur von St. Gallen (Taf. 12 i) es zeigt, zu reizvollen geometrisierenden Mustern auf diagonaler und frei symmetrischer Grundlage. In einigen Beziehungen erinnern die Gebilde dieser irischen Zierkunst an die Leistungen der neumecklenburgischen Naturvölker (vgl. S. 24 und 25). Daß die späte irische Zierkunst mit dem dritten Stil der skandinavischen Ornamentik bei allen Unterschieden nahe Berührungspunkte hat, zeigt z. B. der Vergleich des irischen Ornamenttiers aus einem Manuskript des Museums zu Cambridge mit einem skandinavischen Ornamenttier dieser Zeit am Kumt von Mammen im Museum zu Kopenhagen (Taf. 12 d); und es gilt als ausgemacht, daß die irische Kunst hier der gebende, die dänische Kunst der empfangende Teil gewesen.

Dieses Kumt von Mammen, ein Kumt von Sollested und der Silberbecher von Jellinge im Museum zu Kopenhagen, die mit gleichartigen Verzierungen geschmückt sind, führen uns zur skandinavischen Wikingerzeit zurück.

Eine wichtige Rolle spielen die Denksteine in der nordischen Kunst dieser Zeit. Ohne Schriftzüge, ohne Verzierungen, ohne Darstellungen, wie die „Menhirs" einer älteren Zeit, stehen die „Bautasteine" auf der Insel Bornholm und in Schweden da. Mit Inschriften versehen, werden sie zu „Runensteinen". Die Runen sind die Buchstaben des Nordens; und die 24 Zeichen des älteren Runenalphabets stehen keineswegs außer Zusammenhang mit den klassischen Alphabeten, deren Zeichen der Norden sich hand- und mundgerecht gemacht hatte. Die Runensteine werden jedoch erst zu Kunstdenkmälern, wo sie mit Verzierungen oder bildlichen Darstellungen geschmückt sind. Einige dieser Runensteine, wie den bei Möjebrö in Upland mit seiner noch wohlverstandenen Reiterfigur (Abb. 105) und den zu Tjängvide in Öland mit dem achtbeinigen Hengst Sleipnir im oberen, einem stattlichen Wikingerschiff im unteren Felde (S. 101), haben wir bereits kennen gelernt. Die wichtigsten späteren künstlerischen Runensteine stehen bei den gewaltigsten Grabhügeln Jütlands, den Hügeln zu Jellinge, unter denen der alte König Gorm und dessen Gattin Thyra begraben lagen. Den größten dieser beiden Runensteine aber hat König Harald, der Eroberer Norwegens, der Begründer des Christentums in Skandinavien, wie die Inschrift bezeugt, seinen Eltern Gorm und Thyra errichtet (Taf. 12 p). Auf der Rückseite sehen wir ein halb angelsächsisch, halb irisch stilisiertes Tier in den bekannten Bandgewinden. Auf der Vorderseite aber erscheint bereits Christus, der Gekreuzigte, jedoch, wie manchmal in irischen Miniaturen, ohne das Kreuz, nur in der Haltung eines Gekreuzigten, von Blattranken und Bandflechten, die sich um seine Arme und Beine schlingen, in dieser Stellung festgehalten. Hier stehen wir am Ende der nordisch-vorchristlichen Kunst. Ein neues, von neuen Empfindungen getragenes Zeitalter beginnt; und mit ihm beginnt die christliche Kunst, die wir im Süden an 900 Jahre weiter zurückverfolgen können als im Norden.

Der Zeit der Wikingerkunst gehört auch die altslawische Kunstübung, als deren Denkmäler sich hier und da in Ost- und Mitteleuropa eigentümliche Steinbilder erhalten haben. In den weiten Steppen Rußlands treffen wir vom Dnjepr bis zum Jenissei eine große Anzahl von unförmlichen männlichen und weiblichen Steinbildern, die ursprünglich auf Grabhügeln standen, von diesen aber meist entfernt und heute an anderen Orten aufgestellt oder untergebracht sind. Männliche Figuren dieser Art aus Granit finden sich in Galizien und Sibirien. Besonders charakteristisch sind die „Kamienne Baby", die „steinernen Weiber" der südrussischen

Steppen zwischen dem Dnjepr und dem Asowschen Meere. Aus weichem weißen Kalkstein gemeißelt, erreichen diese mächtigen, bald sitzenden, bald stehenden Grabfiguren eine Höhe von zwei bis vier Metern. Ihre Gestaltung ist manchmal ganz unförmlich und erinnert dann an die bronzezeitlichen weiblichen Steine Frankreichs, wie wir sie in Collorgues kennen gelernt haben (vgl. Bd. 1, S. 35 und 36), hält sich aber auch in den Fällen bester Durchbildung in den Grenzen der „frontalen" und „primitiven" Kunst. Die vollwangigen, kurznasigen Gesichter haben etwas Flaches; der Kopf ist mit einer Kappe bedeckt, die Brüste hängen; mit beiden Händen halten die Weiber ein Gefäß vor sich auf dem Unterleib: ein Motiv, das der vorgeschichtlichen Kunst auch sonst geläufig ist (vgl. Bd. 1, Abb. 32 a). Übrigens ragen einige dieser Bilder ins hohe Mittelalter hinein. Auch Albin Kohn erinnert daran, daß der französische Gesandte Rubruquis noch 1253 von der Sitte der „Komanen" schreibt, über dem Verstorbenen einen mächtigen Grabhügel aufzuschütten und ihm auf diesem ein Standbild zu errichten, das vor sich mit den Händen ein Gefäß auf dem Nabel halte.

Reicher gegliedert ist der dreistöckige Steinpfeiler aus Husiatyn in Galizien, der im Krakauer Museum aufbewahrt wird. Seinen oberen Teil bilden vier mit ihren vier Köpfen nach den vier Seiten gerichtete Männer, die durch einen gemeinsamen Hut zu einer einzigen Gestalt zusammengefaßt werden.

Aber auch in Deutschland haben sich Gestalten verwandten Gepräges erhalten, die gerade hier als slawisch oder wendisch aus der letzten Heidenzeit bezeichnet werden. Von den drei flachplastischen Steinfiguren, die im Bett des Mains gefunden wurden und in der Prähistorischen Sammlung zu München aufbewahrt werden, sind die beiden größeren deutlich als Männer in langen Gewändern ohne Kopfbedeckung gekennzeichnet. Der eine trägt Schnurr- und Kinnbart. Ihre Kopfform und Gesichtsbildung ist noch fast so primitiv wie auf jenen Steinen von Collorgues. Ihre Arme mit den handlosen Fingerandeutungen heben sich, über den Leib gelegt, nur in flach erhabener Arbeit vom Rumpfe ab. Von ähnlicher Unförmlichkeit sind die vier in Rosenberg gefundenen männlichen Gestalten aus rotem und grauem Granit, die im Danziger Museum aufbewahrt werden. Doch setzt der Kopf sich hier ein klein wenig besser vom Rumpfe ab als an den Münchener Steinbildern; und die Hände sind durch Beiwerk belebt: ein Trinkhorn halten sie alle, einige tragen dazu noch ein Schwert und einen Stab.

Bedeutend fortgeschritten in der Gliederung des Körpers und des Kopfes ist die von vorn gesehene männliche Reliefgestalt in der Kirche zu Altenkirchen auf Rügen. Kopfbedeckung, Bart, Rock heben sich deutlich voneinander ab. In beiden Händen aber hält auch diese Gestalt ein mächtiges Trinkhorn vor sich. Ihre Deutung auf den wendischen Gott Swantewit schwebt natürlich in der Luft. Der sogenannte „Mönch" der Kirche zu Bergen auf Rügen trägt bei ähnlicher Körper- und Kopfgestaltung ein Kreuz statt des Trinkhorns. Doch hält M. Weigel, der alle diese slawischen Bildwerke vor einigen Jahrzehnten genau untersucht hat, dies Kreuz für eine spätere Abänderung. Jedenfalls sind wir hiermit abermals an der Grenze der heidnischen und christlichen Zeit angelangt. Entscheidend für die Weiterentwickelung der Kunst im Norden Europas aber wurde es, daß die christlich-mittelalterliche Kunst, als sie diese Gegenden eroberte, bereits in anderen Ländern in fester Form ausgeprägt worden war.

II. Die Kunst des Arsakiden- und Sassanidenreiches in Persien.

Wie im Norden der Alpen die Germanen, so setzten im Osten des Euphrat die Nachkommen der alten Perser dem weiteren Vordringen der römischen Welteroberer einen zähen und erfolgreichen Widerstand entgegen; und hier wie dort sehen wir dementsprechend auch die einheimische Kunstübung dem anscheinend unwiderstehlichen Andrang der hellenistischen Formensprache des Römerreiches mit ruhiger Selbstverständlichkeit Halt gebieten. In den vorderasiatisch-römischen Grenzgebieten entstand zunächst eine Mischkunst, die in der Bildnerei am längsten an der hellenistischen Überlieferung festhielt, in der Bau- und der Zierkunst aber schon bald dem orientalischen Einschlag die Oberhand ließ, mit dem der Gewölbe- und Kuppelbau und die gleichmäßig über die ganze Zierfläche fortgesponnene Flächenzierkunst zur Vorherrschaft gelangten. Der aus Arabien hervorbrechende Islam brauchte diese vorderasiatische Erbschaft, deren Wechselbeziehungen zur byzantinischen Kunst hier noch nicht erörtert werden können, nur anzutreten; die frühe Einkehr der mittelpersischen Kunst bei sich selbst aber ist um so bemerkenswerter, als die griechische Formensprache von dem jenseits Persiens im Inneren Asiens gelegenen hellenisierten Baktrerlande aus gleichzeitig, wie wir sehen werden, einen Eroberungszug nach dem ferneren Osten antrat.

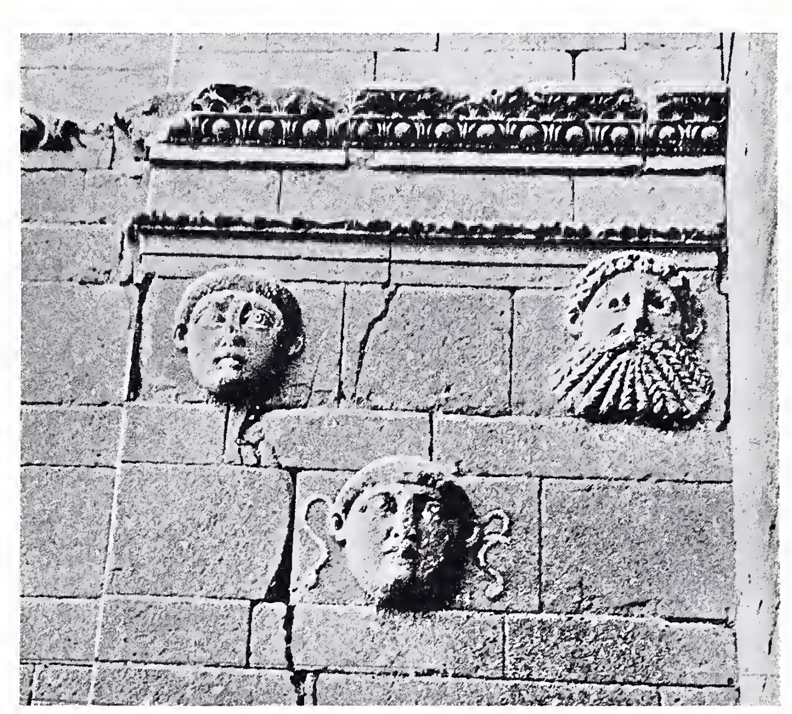
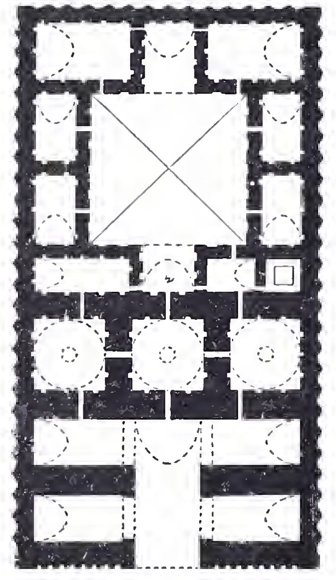


Abb. 109. Ecklisene der Südwand des Burgpalastes von Hatra. Nach Andrae. (Zu S. 115.)

Nach dem Tode Alexanders des Großen war Persien eine Beute der griechischen Seleukiden geworden, die jedoch schon bald nach der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. den vom Norden hereinbrechenden parthischen Arsakiden unterlagen. Die Tigrisstadt Seleukia, deren Handelsbeziehungen zu Antiochia am Orontes und dessen Hafenstadt, dem Mittelmeer-Seleukia, ihren Verkehr mit dem Westen aufrecht erhielten, wurde, wie es scheint, der Kessel, in dem aus der Mischung hellenistisch-römischer, mesopotamischer und persischer Motive die neue orientalische Kunst entstand. Seleukia gegenüber am linken Tigrisufer erhob sich das „schätzereiche" Ktesiphon als Winterresidenz der parthisch-persischen Könige, die skythischen oder turanischen Blutes gewesen zu sein scheinen. Das Partherreich, das 475 Jahre blühte, erwies sich

im Osten als der mächtigste Schutzdamm gegen die andringende Flut der Römerherrschaft; aber im Sinne des Zarathustra-Glaubens, dessen heilige Priester- und Flammenstadt Atropatene niemals völlig parthisch geworden war, galt es durchaus nicht als das geistige Erbe der alten Achämenidenherrlichkeit. Erst 226 n. Chr. machte ein Aufstand der echten Perser, die vom Süden aus ihr Land zurückeroberten, der rauhen Partherherrschaft und ihren fremden Gottesdiensten ein Ende. Das alte heilige Feuer flammte auf neuen Altären auf. Der Sassanide Ardeschir (Artaxerxes) I. wurde zum Begründer des ritterlichen neupersischen Sassanidenreiches, das sich in zahlreichen Kriegen mit den west- und oströmischen Kaisern behauptete, bis es 637 dem Ansturm der mohammedanischen Araber erlag.

Während der nahezu neun Jahrhunderte, die erst die Arsakiden, dann die Sassaniden über das alte Persien herrschten, ist das Land der Paläste von Ninive und Babel, von Persepolis und Susa keineswegs kunstlos gewesen. Die Ruinen von Prachtbauten dieser Jahrhunderte, die sich auf seinem Boden erhalten haben, lassen uns den Reichtum und die Üppigkeit seiner Herrscherherrlichkeit ahnen und ein einigermaßen anschauliches Bild von der Entwickelung seiner Baukunst gewinnen.


Abb. 110. Grundriß des Palastes von Firuz-Abad. Nach Spiers.

Leider ist es unmöglich, die sassanidischen Gebäude, die von Flandin und Coste, von Texier, von Dieulafoy und von J. de Morgan untersucht und beschrieben, später auch von deutschen Forschern, wie Hüsing, Sarre und Zehnpfund, besucht und von dem Engländer Spiers zusammenfassend behandelt worden sind, mit bestimmten Jahreszahlen in Verbindung zu bringen. Seitdem jedoch Dieulafoys Ansicht, die Kuppelbauten von Firuz-Abad und Sarvistan gehörten schon der Achämenidenzeit des 6. Jahrhunderts v. Chr. an, durch Perrot und andere widerlegt worden ist, läßt sich die Zeit der drei Hauptgruppen von Baulichkeiten, um die es sich handelt, wenigstens annähernd bestimmen. Der Arsakidenzeit gehören die Gebäude an, in denen der hellenistische oder hellenistisch-römische Baustil anklingt oder vorklingt. Vom Ende der Arsakiden- oder dem Anfang der Sassanidenzeit stammen jene älteren, aus Backsteinen errichteten Kuppelbauten im eigentlichen Persien, die Dieulafoy bis zu den Achämeniden zurückversetzen zu können meinte. Die späteren Gewölbebauten und die meisten Felsenreliefs sind in der vollen Sassanidenzeit entstanden.

Das älteste der Gebäude, die das Vordringen des hellenistisch-römischen Stiles nach Persien bezeugen, ist der Sonnentempel von Kangowar (Kangawar) bei Hamadan, dem alten Ekbatana. Seine gewaltige Säulenhalle, die einen starken Mischstil zeigt, kann spätestens dem 1. Jahrhundert unserer Zeitrechnung angehören. Sarre schreibt sie noch dem 1. Jahrhundert v. Chr. zu. Die Säulen zeigen spätattische Basen, glatte Schäfte und dorisierende Kapitelle mit korinthisierenden Deckplatten. Vorsassanidisch ist auch der in ruhigen Formen gehaltene Tonnenbogen von Tak-i-Girra im Zagrosgebirge, den man, da er einsam an der medischen Grenze liegt, für den Rest eines Zollgebäudes hält; und vorsassanidisch waren ursprünglich auch die beiden reich mit korinthischen Halbsäulen und verkröpftem Gebälke geschmückten, wahrscheinlich altchristlichen Prachtfassaden der Moschee zu Diarbekr, dem alten Amida, deren reiche orientalische Verzierungen sicher erst der islamitischen Zeit angehören.

Sicher parthisch sind einige Ruinen, die in den altbabylonischen und assyrischen Ausgrabungsstätten aufgedeckt worden sind: in Assur einige Mauerhalbrunde, in Nippur ein Säulenhof, in Warka Kapitelle, Simse, Säulen und eine Flächenverzierung, deren unendlich fortgesponnenes Innenmuster von einem Wein- und Spiralrankenrande eingefaßt wird, vor allem in Tello jene Ruine einer Hofburg, die früher als Palast des uralten Königs Gudea (Bd. 1, S. 115) galt, dessen Ziegel zu ihr wiederverwandt worden. Der Bau scheint schon in frühhellenistischer Zeit errichtet, aber in der Partherzeit wiederhergestellt worden zu sein. Den besten Eindruck von parthischer Baukunst erhalten wir durch die Ruinen des nordmesopotamischen, noch außerhalb der Römergrenze gelegenen parthischen Burgpalastes von Hatra (Al-Hathr), die dem 2. Jahrhundert n. Chr. angehören müssen. Drei mächtige Rundbogen führen von der Fassade in hohe, mit Tonnengewölben bedeckte Vorsäle. Vier kleine Rundbogen, die in kleinere Räume führen, treten neben und zwischen die großen, deren Seitenschub sie zugleich aufnehmen. Ein Gebälkstück zeigt einen Fries von aufrecht aneinandergereihten Akanthusblättern unter altpersischem Stufenzahnschnitt. Ein Sims trägt das lesbische Kymation in besonderer, von Weickert untersuchter Umbildung. Das Merkwürdigste sind die zahlreichen menschlichen Köpfe, mit denen die Wände, die Archivolten und die Lisenenkapitelle geschmückt sind (Abb. 109). Gar nicht übel im Sinne altertümlicher griechisch-östlicher Kunst gemeißelt, erinnern sie an die barbarische Sitte, die Pforten der Burgen mit den Köpfen der erlegten Feinde zu schmücken. Die ganze Fassade wirkt wie eine barbarisierte römische Triumphbogenarchitektur. Hatra ist vor einigen Jahren im Auftrage der Deutschen Orientgesellschaft von Andrae neu untersucht und beschrieben worden. Außerhalb der Stadt sind Verteidigungsbauten, innerhalb ihrer Mauern sind Wohnpaläste und tonnengewölbte Gräber zum Vorschein gekommen.

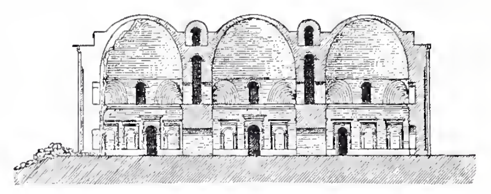


Abb. 111. Durchschnitt des Palastes von Firuz-Abad. Nach Flandin et Coste.

Die bekanntesten erhaltenen Sassanidenbauwerke, jedenfalls Paläste persischer Fürsten, sind die Gewölbebauten, die unweit der alten Hauptstadt Persepolis nicht weit voneinander entfernt liegen. Die Bauten von Firuz-Abad, die Sarre schon auf Ardeschir I. (226—242) zurückführt, sind älter als die Ruinen zu Sarvistan. Der mit mächtigem Tonnengewölbe bedeckte Eingangssaal des Palastes von Firuz-Abad (Abb. 110) öffnet sich als Rundportal in seiner ganzen Breite nach außen; ihn flankieren quergelegte kleinere Säle mit Tonnengewölben; drei Kuppelsäle (Abb. 111), deren Kuppeln nur von innen überhöht, von außen flach erscheinen, folgen auf ihn; weiter hinten aber umgeben Säle, die Tonnengewölbe tragen, einen großen quadratischen Hof. Die vorderen Säle waren die Empfangsräume, die hinteren die Wohngemächer. Entwickelungsgeschichtlich lehrreich ist die Überdeckung jener nach vorn geöffneten Eingangssäle mit hochovalen Kuppeln, die mittels eigenartiger Eckbuchten (Trompen), zielbewußter Vorläufer der regelrechten Zwickel, den Übergang aus dem Viereck in die Rundung bewirken. Daß ähnliche Bemühungen bei flachen Kuppeln gleichzeitig in Syrien, in Kleinasien und selbst auf römisch-italienischem Boden zu ähnlichen Lösungen führten, haben wir bereits gesehen (Bd. 1, S. 482 und 485). Daß aber diese neupersischen Kuppeln nach römischen Vorbildern gearbeitet worden, wie z. B. noch Schnaase meinte, ist ebenso unwahrscheinlich wie Dieulafoys Annahme, daß sie die Vorbilder der ganzen europäischen Kuppelkunst seien. Vielmehr wird die von Strabo bezeugte mesopotamische Kuppelkunst einerseits den hellenistischen

Westen, anderseits den persischen Osten erobert haben, und die hochovale Gestalt der Kuppeln, die schon auf altassyrischen Denkmälern als mesopotamische Eigenart erscheint (Bd. 1, S. 128), ist von Neupersien aus später in die Baukunst des Islam übergegangen. Auch die Bogen der Gebäude von Firuz-Abad und Sarvistan sind hier und da überhöht und nehmen manchmal, da ihre Stützpfeiler nach innen vorspringen, wenigstens scheinbar jene Hufeisenform an, die ebenfalls in der Kunst des Islam ausgebildet werden sollte. Von innen sind die Wände des Palastes von Firuz-Abad reich mit Nischen gegliedert, deren Umrahmung altpersische Profile und sogar die altägyptische, bereits von den Altpersern übernommene Hohlkehlenbekrönung zeigt. Von außen sind die Langseiten dieses Palastes mit Blendarkaden geschmückt, die schon die mittelalterliche Kunst vorausahnen lassen. Die Halbsäulen, die zwischen den Bogen emporführen, zeigen weder Fuß noch Kopf; und ein einfacher Sägezahnstreifen schließt die Mauer unter dem Hauptsims ab.

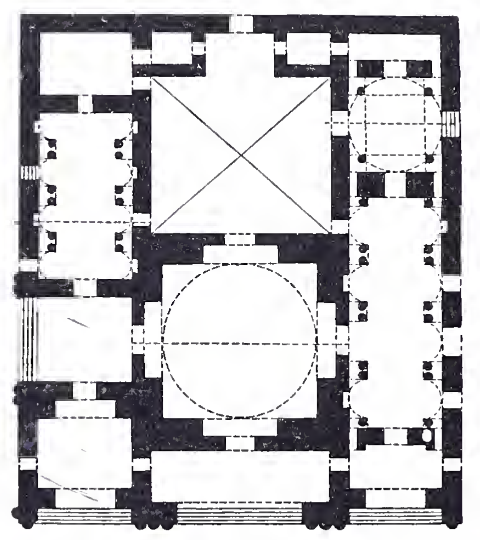


Abb. 112. Grundriß des Palastes von Sarvistan. Nach Spiers.

Jünger ist der Palast im benachbarten Sarvistan, der in der Regel auf Schapur II. den Großen (308—380) zurückgeführt wird. Dieser öffnet sich an der westlichen Vorderseite (Abb. 112) mit drei überhöhten Tonnengewölben nebeneinander. Hinter der mittleren Eingangshalle liegt der große, auch von der Südseite zugängliche viereckige Kuppelraum, hinter diesem der noch etwas größere Hof, der von teils überwölbten, teils überkuppelten Wohnräumen umgeben ist. Eine Besonderheit der Seitenflügel bilden die langgestreckten, mit elliptischen Tonnengewölben bedeckten Hallen, deren Strebepfeiler nach innen verlegt, in ihren unteren Teilen in Doppelsäulen aufgelöst und durch Querbögen mit der Wand verbunden sind, so daß schmale Seitenschiffe neben den Haupträumen entlang laufen.

Schapur, die eigentliche Stadt Schapurs II., lag weiter westlich oberhalb Susas. Die Ruine J Kwan i Karkh, die hier erhalten ist, scheint nach Sarre eher ein gewaltiger Torbau als ein Palast gewesen zu sein. Sehr bemerkenswert ist, daß sein Tonnengewölbe bereits in Gurte aufgelöst ist, zwischen die kleine Tonnen und Kuppeln eingespannt sind. Der Bau ist vielleicht älter als der von Sarvistan, aber kaum vor 320 entstanden.

Das jüngste dieser Gebäude, Kasr-i-Schirin, eigentlich ein Jagdschloß der Gattin Khosraus II. (590—628), unterscheidet sich von denen zu Firuz-Abad und zu Sarvistan dadurch, daß der große Kuppelraum erst jenseits des Haupthofes liegt, zu dem von vorn zwei tonnengewölbte, durch einen kleineren Hof getrennte Torwege hineinführen.

Kehren wir nun nach dem persischen Mesopotamien und dessen alter Hauptstadt Ktesiphon bei Seleukia am Tigris zurück, so treffen wir hier auf die mächtigste sassanidische Ruine (Abb. 113), die erhalten war, bis ihre rechte Hälfte um 1902 einstürzte. Unsere Abbildung zeigt sie noch in ihrer alten Gestalt. Der Palast wird, da der Volksmund ihn Takht-i-Khosru (Tag-i-Kesra) nennt, in der Regel Khosrau I. (531—579) zugeschrieben, von Sarre aber auf Schapur I. (242—273), den Besieger des römischen Kaisers Valerian, zurückgeführt.

Er scheint keine Wohnräume enthalten zu haben und nur als Empfangs- oder Festpalast benutzt worden zu sein. Seine dreistöckige Fassadenmauer wurde, wie jene zu Firuz-Abad, in der Mitte ihrer ganzen Höhe nach von einem gewaltigen überhöhten Torbogen durchbrochen, der sich als mächtig gewölbter Saal bis tief ins Innere fortsetzte; und wie in Firuz-Abad schlossen sich rechts und links an diese mächtige Halle, die mit ihrer Spannweite von 25,80 m nach Borrmann die weiteste Tonnenwölbung des Altertums ist, schmale, quergelegte Seitensäle an, die den Seitenschub des Gewölbes aufnahmen. Um der ausgedehnten Backsteinfassade Halt zu geben, sind die oberen Stockwerke nach innen eingezogen; zu ihrer Erleichterung dienen außerdem die doppelten Arkadenreihen, durch die alle drei Stockwerke nochmals in zwei Untergeschosse zerlegt werden. In senkrechter Richtung ist das untere Stockwerk durch durchlaufende Doppelsäulen mit trapezförmigen Kapitellen, das zweite Stockwerk durch einfache Wandsäulen gegliedert. Die Bogen der Arkaden sind schlichte Rundbogen, die jedoch durch das Vorspringen ihrer Tragpfeiler nach innen ein hufeisenförmiges Ansehen erhalten. Bemerkenswert ist noch, daß eine Mauer im Inneren des Gebäudes von ausgebildeten Spitzbogen durchbrochen ist. Dieulafoy hält es für wahrscheinlich, daß das Gebäude, dessen Ziegelsteine nirgends Spuren von Glasur zeigen, ursprünglich durch einen Silberüberzug metallischen Glanz ausgestrahlt habe, während das Innere durch Fußbodenteppiche und Wandbehänge farbiges Leben und behagliche Wohnlichkeit atmete. Auch sassanidische **Wandgemälde** werden in den Schriftquellen erwähnt; doch haben sich höchstens in Geweben dieser Zeit (vgl. S. 122) und in der spätpersischen Buchmalerei Anklänge an sie erhalten.



Abb. 113. Der Palast von Ktesiphon. Nach Dieulafoy.

Reiche bauliche Wandverzierungen westasiatischen Stiles mit verhältnismäßig geringem hellenistischen Einschlag treten uns vor allem in zwei Gebäuden entgegen, deren sassanidischer Ursprung von namhaften Kennern verfochten worden ist, sich aber nicht aufrecht erhalten läßt. Das Gebäude von **Rabbath-Amman** im Moabiterlande, das Dieulafoy für das späteste bekannte Sassanidenbauwerk erklärte, gehört, wie wir mit Strzygowski und anderen annehmen, erst der vollen islamitischen Zeit an; aber auch der gewaltige, früher für sassanidisch gehaltene Bau von **Mschatta** (Maschita, Meschatta) am Rande der Syrischen Wüste, von dessen überreich geschmückter Schauseite die Hauptstücke in die Berliner Museen gekommen, scheint nach den deutschen Ausgrabungen in Samarra dem 1. Jahrhundert des Islam zugeschrieben werden zu müssen. Noch Bruno Schulz hatte es 1904 als einen Hauptbau Khosraus II. (590—628) veröffentlicht; und gleichzeitig hatte Strzygowski in einer außerordentlich kenntnisreichen Untersuchung, deren meisten übrigen Ergebnissen wir uns überzeugt anschließen, nachzuweisen versucht, daß das Prachtwerk noch älter sei, da es auf Fürsten des arabisch-syrischen Grenzvolkes

der Ghassaniden zurückgehe, die es nicht später als 400 n. Chr. von nordmesopotamischen Baumeistern hätten errichten lassen. Indessen hatte C. H. Becker schon 1905 es für ein Denkmal der omaijadischen Kalifenzeit des 8. Jahrhunderts erklärt; und dieser Ansicht haben sich namentlich Herzfeld und Sarre nach ihren Ausgrabungen in Samarra mit großer Entschiedenheit angeschlossen. Nach dem gegenwärtigen Stande der Untersuchung halten auch wir diese Bestimmung für wahrscheinlich. Wir werden daher, wie Rabbath-Amman, so auch Mschatta erst mit der islamitischen Kunst besprechen.

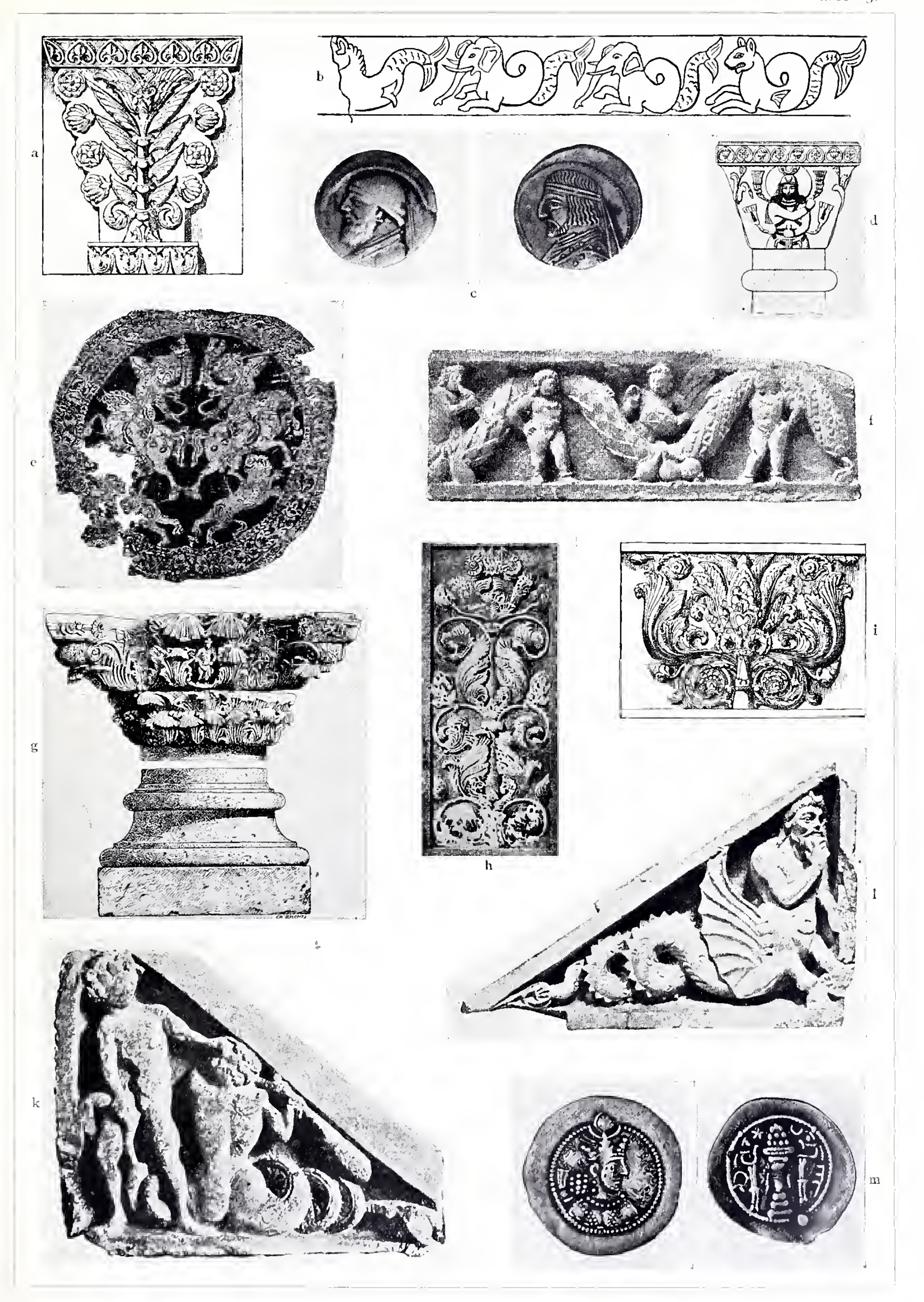
Daß verwandte Bauweisen und Zierformen in den Trümmern der von Musil entdeckten „sassanidischen" Schlösser von Kasr-i-Abjad und Kasr-et-Tuba am Wüstenrande zum Vorschein gekommen, ändert an dieser Sachlage nichts. Deutlicher jedenfalls treten echt sassanidische Bauverzierungen, die zwar aus hellenistischen Formen hervorgewachsen sind, aber auch an die Flügel der sassanidischen Königskronen erinnern, uns in den Begleitpilastern und Pilasterkapitellen der Felsenreliefs entgegen, die wir kennen lernen werden.



Abb. 114. Der Triumph Schapurs I. über Kaiser Valerian. Sassanidisches Felsenrelief. Nach Dieulafoy.

Riegl hebt mit Recht hervor, daß noch die buschige plastische Akanthusverzierung eines sassanidischen Kapitells aus Ispahan (Taf. 13 i), unbekümmert um die gleichzeitige byzantinische Entwickelung, den echten hellenistischen Akanthus zeige. Nur der echt sassanidische Mittelbüschel erscheint auch hier schon als Vorläufer der späteren arabisch-persischen Kelchpalmette. Eine eigenartige Weiterentwickelung vertritt dann ein Pilasterkapitell von Tak-i-Bostan (Taf. 13 a). Eine „Pflanzenstaude mit fleischigem kandelaberartigen Stengel" bildet auch hier die Grundlage der Verzierung. Die flügelartig abzweigenden Blätter aber haben den Akanthuscharakter schon abgestreift; und die Blumen, die abwechselnd in der Seitenansicht und rosettenartig von oben gesehen an den Spitzen dieser Blätter hängen, weisen schon zur stilisierten Pflanzenornamentik der Araber hinüber. Die reichste Entwickelung des sassanidisch unstilisierten Akanthusbüschel- und Blütenrankenbaumes zeigen die Pilaster oder Einfassungsstreifen der Grotten von Tak-i-Bostan (Taf. 13 h), die offensichtlich mit der Verzierungsart von Mschatta nichts zu tun haben. Andere Kapitelle, wie die zu Bisutun, sind dagegen mit orientalisierendem Netzwerk in abschlußlos weitergesponnenen Mustern bedeckt. Zur Bildnerei hinüber aber leitet uns ein Kapitell aus Bisutun, dessen bereits kämpferartig gestaltete Vorderseite unter einer mit Rosetten und Blüten in Herzblättern geschmückten Deckplatte mit einem von vorn gesehenen bärtigen Menschen- oder Götterbilde (Taf. 13 d) geschmückt ist. Ähnliche Kapitelle liegen auch bei Tak-i-Bostan.

Die Baukunst der Sassaniden wollen wir jedoch nicht verlassen, ohne der Trümmer ihres großartigen Brückenbaues zu gedenken, in dem der hochgeführte Spitzbogen bereits eine Rolle



a Sassanidisches Kapitell von Tak-i-Bostan. Nach Dieulafoy. — b Indischer See-Elefantenfries. Nach Curtius. — c Arsakidische Münzen aus der Sammlung Dr. H. Grothe in Leipzig. Nach Photographie. — d Sassanidisches Figuren-Kapitell von Bisutun. Nach Hüsing. — e Sassanidischer Seidenstoff, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Strzygowski. — f Indisch-hellenistischer Puttenfries der Gandhara-Architektur aus Scharsadda, im Louvre. Nach Foucher. — g Indisch-korinthisches Gandhara-Kapitell aus Dschamal-Garhi, im Museum zu Kalkutta. Nach Foucher. — h Sassanidische Pilaster-Verzierung von Tak-i-Bostan. Nach Spiers. — i Sassanidisches Kapitell aus Isfahan. Nach Dieulafoy. — k Pseudo-Gigantomachie. Architektonisches Gandhara-Hochrelief im Museum zu Kalkutta. Nach Foucher. — l Indisch-hellenistischer See-Kentaur der Gandhara-Architektur, im British Museum. Nach Foucher. — m Sassanidische Münze (Vorder- und Rückseite), aus der Sammlung Dr. H. Grothe in Leipzig. Nach Photographie.



a Sassanidenbrücke über den Tigris bei el-Dschesire.
Nach Photographie von Dr. Hugo Grothe, Leipzig.

b Sassanidisches Felsenrelief aus Naksch-i-Radschab: König Schapur I. zu Pferde mit Gefolge.
Nach Sarre.

spielt. Auf Spitzbogen ruht die gewaltige sassanidische Deichbrücke zu Schuster; und wunderbar kühn wölbt sich der Bogen der Tigrisbrücke bei el-Dschesire, die unsere Abbildung (Taf. 14 a) veranschaulicht. Überall stehen wir hier im Übergang zur mohammedanischen Kunst.

Die Bildhauerei der Arsakiden und Sassaniden ist weniger selbständig als ihre Baukunst. Je näher sie örtlich und zeitlich dem römischen Hellenismus steht, desto offensichtlicher bleibt sie im Banne der Ausläufer der klassischen Bildnerei. Erst unter den Sassaniden nähert sie sich mehr der altpersischen Überlieferung, die dann scheinbare Rückfälle in ältere Methoden der Reliefbildung zur Folge hat. Wenigstens inhaltlich im Übergang zur parthisch-persischen Kunst stehen die kolossalen Ahnengestalten und Götterreliefs am Grabmal des Kleinfürsten Antiochos von Komagene, das noch heute auf der windigen Höhe des Nemrud-Dagh bei Samosata am oberen Euphrat ragt. Apollon, der griechische, und Mithra, der parthische (auch schon hettitische) Lichtgott, stehen einander hier freundlich gesellt gegenüber; Dareios und Alexander der Große erscheinen als die gemeinsamen Ahnen der Seleukiden. Die Trachten sind großenteils asiatisch; in der plastischen Arbeit aber herrscht noch der hellenistische Stil. Auch die Partherstelen, die zu Assur ausgegraben worden, und jene Köpfe an der Mauer von Hatra (S. 115, Abb. 109) zeigen den provinziell-hellenistischen Stil erst wenig barbarisiert; und auch das einzige arsakidische Felsenrelief, das von Bisutun (Behistun, Bistun), das den Partherkönig Gotarzes I. (45—51 n. Chr.) zu Rosse dahinstürmend zeigt, wie er von einer ihm nachschwebenden Siegesgöttin bekränzt wird, ist in einem Stile ausgeführt, der sich ohne weiteres als Ausläufer der römisch-hellenistischen Antike zu erkennen gibt.



Abb. 115. Sassanidisches Felsenrelief von Tak-i-Bostan. Nach Hüsing. (Zu S. 120.)

Die sassanidischen Felsenreliefs, die eine besondere kunstgeschichtliche Klasse von Bildwerken bezeichnen, hat zuletzt Sarre eingehend untersucht, dessen zum Teil neuen Deutungen wir folgen. Ihre Reihe beginnt in der alten Landschaft Persis mit den kolossalen Felsenreliefs von Naksch-i-Rustem, dessen altpersische Darstellungen wir bereits kennen gelernt haben (Bd. 1, S. 181 und 182). Die Felswand trägt nicht weniger als sieben sassanidische Reliefs. Das westlichste von ihnen, das zugleich das älteste ist, stellt, inschriftlich beglaubigt, die Belehnung Ardeschirs I. durch den Oberlichtgott Ormuzd (224 n. Chr.) dar. Der Gott überreicht dem König den Ring, der das Sinnbild der Herrschaft ist. Der Tote zu Füßen Ormuzds ist vielleicht Ahriman, der Gott der Finsternis, der Erschlagene unter dem König wohl ein besiegter Feind. Die Oberkörper sind nach alter Art von vorn, die Köpfe im Profil gebildet. Das zweite Relief gibt Wararan II. (275—293) in altertümlich steifer Anordnung überlebensgroß zwischen den Seinigen wieder. Das dritte veranschaulicht den Triumph Schapurs I. (241—272) über den römischen Kaiser Valerian. Der König sitzt, nach links gewandt, zu Pferde. Vor ihm im Staube kniet der Kaiser (Abb. 114). Auch hier sind nach alter Art die Oberkörper von vorn, die Köpfe von der Seite wiedergegeben. Auf dem vierten Relief überreicht die rechts stehende Göttin Anahit

dem König Narse, der 293 den Thron bestieg, den Ring. Lebendiger bewegt und frischer gestaltet sind die drei jüngeren Sassanidenreliefs derselben Felswand, die nur im allgemeinen Kämpfe der Sassanidenkönige zu verherrlichen scheinen. Auf einem von ihnen meint man Schapur III. (383—389), auf einem der beiden anderen Wararan IV. (389—399) zu erkennen.

Der Felswand von Naksch-i-Rustem gegenüber am südlichen Polwarufer sind an der Wand Naksch-i-Radjab drei Reliefs der älteren Art angebracht. Das älteste von ihnen, das bei der Belehnung Ardeschirs I. durch Ormuzd den Gott und den König noch nicht zu Pferde, sondern einander gegenüberstehend zeigt, scheint sogar das älteste von allen zu sein. Das zweite stellt in wuchtigem Aufzug König Schapur I. zu Pferde mit seinen Großen dar, die ihm zu Fuße folgen (Taf. 14 b). Der König wendet sich nach vorn. Das Gefolge zeigt die Brust von vorn, den Kopf aber im Profil. Nicht weit vom alten Pasargadae bei Barm-i-Dilak sieht man ein größeres und ein kleineres Felsenrelief mit ruhig stehenden Gestalten. Wichtiger ist die zweite große Folge von sechs Reliefs bei Schapur, nordwestlich von Kazrun, der Stadt Schapurs I., dessen Taten sie verherrlichen. Das erste stellt eine Thronszene, die Vorführung von Gefangenen, in geringer Ausführung dar, das zweite zeigt die Belehnung Narses' durch Ormuzd, das dritte den Sieg eines Feldherrn, der dem König Wararan II. die Besiegten vorführt, das vierte, vierreihige, veranschaulicht wieder die Unterwerfung Valerians unter Schapur I.; und demselben Vorgang scheinen das 5. und das 6. Relief gewidmet zu sein. Der riesengroß gegebenen Haupthandlung schließen sich manchmal, zu beiden Seiten in mehreren Reihen übereinander angeordnet, Reliefdarstellungen, namentlich Aufzüge, kleineren Maßstabes an.


Abb. 116. Sassanidische Münze (Vorder- und Rückseite). Nach Dieulafoy.

Aus der letzten Zeit der Sassaniden, der Zeit Khosraus II. (591—628), stammt ein Teil der Bildwerke des Tak-i-Bostan (Gartengrotte) in der Nähe der Stadt Kermanschah an der heutigen türkisch-persischen Grenze. Das erste (östlichste) Relief, außen am Felsen, verherrlicht nochmals die Belehnung Ardeschirs I. durch Ormuzd. Beide sind, auch in den Köpfen halb von vorn gesehen, nebeneinander auf dem am Boden liegenden Erbfeind stehend und den Belehnungsring zwischen sich haltend, dargestellt (Abb. 115). Beide tragen reich gestaltete Ärmelröcke über weiten Beinkleidern, hinter ihnen bauschen sich die langen Gewänder und Haare und die zurückwehenden flügelartigen Bänder, die von den Kopfbedeckungen ausgehen. Hinter dem Gotte steht auf einer offenen Blüte eine ebenso bekleidete Lichtgestalt mit flammenden Strahlen ums Haupt, in der wir doch eher die Verkörperung der Religion oder den Sonnengott Mithra als mit Sarre den Religionsstifter Zoroaster erkennen möchten. In der kleinen Bogengrotte sind, inschriftlich beglaubigt, Schapur II. und Schapur III., von vorn gesehen, stehend abgebildet. In der großen Hauptgrotte ist im unteren Teile der Rückwand ein Reiter, in ihrem oberen Teile die Belehnung Khosraus II. durch Ormuzd unter dem Beistand der Göttin Anahit in ähnlicher Weise wie die Belehnungsszene an der Außenwand dargestellt. Rechts und links von der Reitergestalt aber sind die Seitenwände der Grotte mit unvollendeten Darstellungen einer Wildschweinjagd und einer Treibjagd auf Damwild mit Elefanten geschmückt. Die Darstellungen von Tak-i-Bostan zeigen eben, weil sie die am weitesten westlich gelegenen sind, trotz ihrer mittelalterlich wirkenden Persertrachten mit dem schematisch zierlichen Faltenwurf, die größten Anklänge an die römisch-hellenistische Überlieferung.

Rundplastische Gestalten der Sassanidenkunst haben sich nur spärlich und in Bruchstücken erhalten. Eine verstümmelte weibliche Statue steht bei Tak=i=Bostan. In einer Grotte bei Schapur soll ein 6 m hohes Königsstandbild gestürzt am Boden liegen.

Immerhin gehört die ganze sassanidische Bildnerei nicht einer kindlich unrichtigen, sondern absichtlich archaisierenden und im ganzen doch entlehnten Verfallskunst an; und das Neue, das sich in ihr regt, weist ins Mittelalter voraus.

Auf demselben Boden wie diese Felsenreliefs stehen auch die Münzen der Arsakiden (Taf. 13 c) und Sassaniden (Abb. 116 und Taf. 13 m), auf dem gleichen Boden auch die Reliefdarstellungen an sassanidischen Silbergefäßen, die freilich von baktrischen, halb indischen und gotischen noch nicht überall genügend unterschieden werden. Sicher sassanidisch sind einige Silberkannen der Ermitagesammlung und der Sammlung Stroganoff in St. Petersburg, sicher sassanidisch auch eine Reihe erhaltener Silberschalen, von denen eine, im Pariser Münzkabinett, den König auf der Antilopen= und Eberjagd, eine andere, in der Ermitage zu St. Petersburg, den Herrscher auf der Löwenjagd, eine dritte, ebendort (Abb. 117), einen Löwen darstellt, der eine Hirschkuh zerreißt; sicher sassanidisch sind auch eine Silberschale des British Museum und die Goldschale der genannten Pariser Sammlung, deren Mittelrund den König Khosrau I. auf dem Throne zeigt. Gerade sie ist aufs reichste mit jenem farbigen Steinbelag in Goldzellen geschmückt, den wir als eine besondere, wahrscheinlich dem sassanidischen oder dem noch ferneren Osten entlehnte Verzierungskunst der europäischen Goldschmiede der Völkerwanderungszeit bereits kennen gelernt haben (vgl. S. 103—104). Über andere sassanidische Silberschalen aus Südrußland, die in die Ermitagesammlung gekommen, hat Pharmakowski berichtet. Was sich von Werken der ganzen Goldschmiedekunst als sassanidisch erkennen läßt, hat Smirnoff zusammengestellt. Hierher gehören auch ein Beschlagstück mit Inschrift im Wiesbadener Museum und die goldenen Armbänder mit Zellenverglasung vom Oxus im British Museum.



Abb. 117. Sassanidische Silberschüssel, in der Ermitage zu Petersburg. Nach Photographie.

Wenn übrigens die von Riegl veröffentlichte Silberschale aus der Sammlung G. Stroganoff in Rom, die einen Fürsten mit untergeschlagenen Beinen auf einem Bodenteppich zechend darstellt, wirklich sassanidisch ist, so ist durch sie der Beweis erbracht, daß die orientalische Sitte, statt der Stand= und Sitzmöbel sich eines Sitzteppichs zu bedienen, wenigstens fürs häusliche Leben schon im Sassanidenreiche verbreitet war. Daß hier ein Sassanidenfürst abgebildet ist, erscheint allerdings schon seiner Tracht nach wahrscheinlich; auch stimmt der prachtvolle spätere, eine üppige Gartenanlage in strenger Stilisierung schildernde Teppich aus der Sammlung Dr. A. Figdors in Wien zu alten Beschreibungen sassanidischer Teppiche, deren Art in ihm nachklingt. Die

Bodenteppiche müssen demnach, wenn nicht schon im alten, so doch jedenfalls im sassanidischen Persien heimisch gewesen sein, woraus freilich nicht folgt, daß diese Teppiche schon in der Knüpftechnik der mittelalterlichen und späteren vorderasiatischen Kunst hergestellt worden seien. Möglich aber ist dies immerhin. Der auf jener Silberschale der Sammlung Stroganoff in Rom dargestellte Teppich erweist sich seiner Musterung nach als Vorläufer der späteren berühmten persischen Knüpfteppiche: ein Wellenrankenrand umgibt die mit gleichmäßig verteilter stilisierter Pflanzenmusterung ausgefüllte Hauptfläche. Reste sassanidischer Seidenprachtgewebe haben sich an verschiedenen Orten erhalten; ein in St. Kunibert in Köln entdecktes Gewebe dieser Art ist von A. Schnütgen und F. Justi besprochen worden. Die Jagdszene seines Mittelfeldes erweist sich als ein Vorgang aus dem Leben des Prinzen Bahram-Gor (420—434), in dessen Speisesaal sich nach schriftlicher Überlieferung das Gemälde befand, nach dem dieses Gewebe ausgeführt wurde. Über weitere sassanidische Stoffe hat Strzygowski berichtet. Bekannt ist der Seidenstoff mit der Löwenjagd aus St. Servaes in Maastricht, dessen Ursprung durch das sassanidische Diademzeichen auf dem Löwenkörper festgestellt wird; ein Stoff aus der Ursulakirche in Köln zeigt den König Jazdegerd III. (633—652), der durch den sassanidischen Kronschmuck gekennzeichnet wird, auf einem Flügelgreifen reitend. Andere sassanidische Stoffe befinden sich im Grassi-Museum zu Leipzig sowie im Kunstgewerbe- und im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Taf. 13 e). Die Löwenjagd auf dem abgebildeten Stoffe ist gelb auf rotem Grunde dargestellt. Um den Rand ziehen sich Herzblätter mit eingesprengten Blüten, wie an jenem Pilasterkapitell von Tak-i-Bostan (Taf. 13 a). Nach Strzygowski ist dieses Herzblatt der östlichen Zierkunst durch Teilung aus der Palmette entstanden und die gesamte östliche Palmettenornamentik dieser Zeit mit ihren Teilformen, dem „Palmettenherzblatt" und dem „Palmettenwipfel", mesopotamisch-persischen Ursprungs. Über die Wechselbeziehungen zwischen der altchinesischen und der sassanidischen Zierkunst können erst weitere Forschungen helleres Licht verbreiten, aber schon jetzt läßt sich erkennen, daß die ganze sassanidische Zierkunst nicht nur eine Mittelstellung zwischen der klassischen und der arabischen Kunst einnimmt, sondern sich als eine verselbständigte hellenistisch-orientalische Mischkunst gibt, deren Weltwirkung das ganze mittelalterliche Kunstgebiet vom Stillen Ozean im Osten bis zum Atlantischen Meere im Westen umfaßte. Daß die Kunst des Islam im wesentlichen auf der Sassanidenkunst fußt, wird immer allgemeiner anerkannt.

III. Die Gandharakunst an der Nordwestgrenze Indiens.

Während der letzten Arsakiden- und der ersten Sassaniden-Jahrhunderte erlebte auch der fernste Osten, den die Heere Alexanders des Großen betreten hatten, eine Art Nachblüte hellenistischer Kunst. Im griechisch-baktrischen Reiche, zu dem das Fünfstromland (Pandschab) und das heutige Afghanistan an der Nordwestgrenze Indiens gehörten, hatte eine iranisch-griechische Mischkultur geherrscht, in deren künstlerischen Formensprachen der hellenistische Einschlag am stärksten hervortrat. Auch unter den Indoskythen, den Nachfolgern der Baktrier in der Herrschaft über diese Gelände, deren buddhistischer König Kanischka nach Vincent Smith 120 n. Chr. den Thron bestieg, ging der provinziell-hellenistische Grundzug der Kunst dieser Landschaften, die von alters her als Gandharaland bezeichnet wurden, keineswegs verloren. Die Kunst des Fünfstromlandes war dementsprechend eine Mischkunst in demselben Sinne wie die gallisch-römische Provinzialkunst oder auch wie die Kunst der Arsakiden und Sassaniden, nur von

stärkerem hellenistischem Empfinden getragen. Jedenfalls ist es einleuchtend, daß der von Curtius abgebildete See-Elefantenfries (Taf. 13 b), dem sich das See-Elefantenmedaillon am Stupa zu Mathura anreiht, ein würdiges Seitenstück zu dem germanisch-antiken Seebockfries des Kieler Museums (S. 105, Taf. 11 c) ist. Ernst Curtius hatte schon 1875 die Ergebnisse der damaligen Erforschung dieser eigenartigen griechisch-indischen Kunst zusammengestellt. Vincent Smith wollte 1889 scharf zwischen einer hellenistisch-indischen Kunst des Inneren Indiens und einer römisch-indischen Kunst des Fünfstromlandes unterscheiden und hielt dementsprechend die Kunst in Mathura, auf die wir zurückkommen, für hellenistisch und für älter als die Kunst von Gandhara, die er für römisch-indisch erklärte. Nach den Untersuchungen Grünwedels, Fouchers und Havells aber hat Vincent Smith diese Unterscheidung ausdrücklich zurückgenommen. Über den griechischen Einfluß in manchen Hauptwerken der frühbuddhistischen innerindischen Kunst, die wir später kennen lernen werden, läßt sich freilich überhaupt streiten. Selbst daß das vielbesprochene Relief aus Mathura im Museum zu Kalkutta, das anscheinend Herakles den Löwen

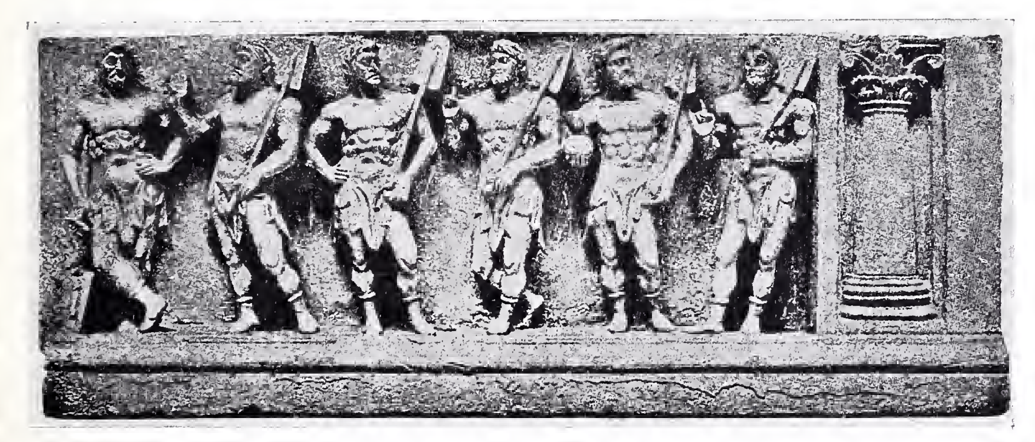


Abb. 118. Meergötterfries der Gandharakunst, im British Museum. Nach Burger. (Zu S. 124.)

würgend darstellt, hellenistisch gemeint sei, ist nicht völlig einleuchtend. Kam das Motiv des Löwentöters doch schon früh in der babylonischen und dann noch in der persischen Kunst (Bd. 1, S. 143 und 184) auf asiatischem Boden vor, und liegt dem Löwentöter von Mathura, wie Vincent Smith andeutet, vielleicht doch eine unbekannte buddhistische Sage zugrunde. Dem gallisch-römischen Relief des Löwentöters am Silberkessel von Gundestrup (Abb. 102) möchten wir diesen indischen Löwenwürger daher nicht mit gleicher Sicherheit an die Seite setzen wie jenen indischen See-Elefantenfries dem schleswig-holsteinischen Seebockfriese.

Eine zweifellos hellenistisch-buddhistische Kunstweise tritt uns jedenfalls in der Ghandharakunst entgegen, deren beste zusammenfassende Darstellungen wir Grünwedel, Foucher, Burgeß und Vincent Smith verdanken. Die Gandhara hatten den Bevölkerungskern des baktrischen Reiches gebildet, von dessen griechischen Königen schon Menandros (150 v. Chr.) zum Buddhismus übergetreten sein soll. Dem Buddhismus huldigten, wie gesagt, auch die indoskythischen Beherrscher der Gandhara. Die Ruinen ihrer Klöster und die Trümmer ihrer „Stupas" sind die Fundstätten der Gandharakunst, deren Blütezeit von 50 bis 200 n. Chr. fällt, während sie sich bis 350 n. Chr. noch einer frischen Nachblüte erfreute, nach 400 aber nur noch verkümmert hinsiechte, um im 6. Jahrhundert völlig zu erlöschen.

Von einer hellenistisch-buddhistischen Baukunst der Gandharaschule kann keine Rede sein. Die Einzelheiligenzellen (Viharas), die Klöster (Sangharamas) und die Stupas des Gandharalandes, jene halbkugelförmigen, massiven Mauerkuppeln über Erdaufschüttungen, die bald eine Reliquienurne, bald ein Grab enthalten, oft aber auch nur zur Erinnerung an einen geheiligten Vorgang errichtet wurden, gehören durchaus der indischen Kunstgeschichte an, in der wir sie näher kennen lernen werden. Nur einzelne architektonische Zierformen sind dem hellenistischen Formenschatz entlehnt, selbstverständlich aber in freier Umbildung verwandt worden. Die dorisierenden Kapitelle von Kaschmir, die Foucher nach Cunningham veröffentlicht hat, gehören erst dem 8. und 9. Jahrhundert an, müssen aber doch wohl den Weg über Gandhara genommen haben. Die ionisierenden Säulen, wie Cunningham ihrer eine mit attischer Basis im Mittelpunkt des Gandharagebietes zu Schah-Deri bei Peschaur gefunden hat, hätten nach Foucher einem vor dem Beginn unserer Zeitrechnung entstandenen Bau angehört. Häufig aber sind, namentlich in Reliefdarstellungen, die indisch-korinthischen Kapitelle, die in der Regel eine flachere, breitere Kelchgestalt zeigen und reich mit Akanthuslaub und -stengeln besetzt sind. Besonders lehrreich ist ein Kapitell aus Dschamal-Garhi im Museum zu Kalkutta (Taf. 13 g). Seine Akanthusblätter sind oben wie Fächerpalmblätter umgebogen; seine Stengel treiben offene Sternblüten; in seiner Mitte steht, wie in jenem Kapitell der Caracallathermen zu Rom (Bd. 1, S. 478) und wie in jenem Sassanidenkapitell von Bisutun (S. 118, Taf. 13 d), eine menschliche Gestalt. In ähnlichen Kapitellen nimmt eine sitzende Buddhagestalt dieselbe Stelle ein. Das Motiv wird nicht hellenistisch-römischen, sondern hellenistisch-asiatischen Ursprungs sein. Zur architektonischen Dekoration gehören auch die Friese von Loriyan-Tangai im Museum zu Kalkutta und von Scharsadda im Louvre (Taf. 13 f), die nackte, schwere Kranzgewinde schleppende Knäblein darstellen, gehören die Giebelecken mit regelrechten Seezentauren in den Museen des Louvre, von Lahor und im British Museum (Taf. 13 l) und der merkwürdige Meergötterfries des British Museum, der sechs muskulöse, mit Rudern bewehrte Männer mit Algenschürzen in verschiedenen Stellungen auf strammen Griechenbeinen nebeneinanderstehend zeigt (Abb. 118). Wie aber die künstlerischen Motive der griechischen Gigantomachie irgendeiner buddhistischen Sage angepaßt wurden, zeigt das Bruchstück eines anderen Dreieckfeldes im Museum zu Kalkutta (Taf. 13 k). Nicht nur die Hauptmotive, sondern auch die Formen der Gestalten und das Spiel der Muskeln erinnern hier unverkennbar an die hellenistische Kunst.


Abb. 119. Athena-Statue, im Museum von Lahor. Nach Vincent Smith. (Zu S. 126.)

Am wichtigsten jedoch sind die wirklichen Bildwerke der Gandharaschule, die buddhistische Gestalten und Geschichten in den Formen der sinkenden hellenistischen Kunst der römischen Kaiserzeit darstellen. Eine unübersehbare Fülle von Einzelgestalten und Reliefs dieser Schule ist seit den letzten Menschenaltern in den Sammlungen Indiens und Europas geborgen worden. In Indien sind die Museen von Kalkutta und von Lahor am reichsten an Gandharabildwerken;

doch auch die Museen von Lakhnau und von Delhi kommen in Betracht. In England sind das British Museum und das South Kensington-Museum zu London, das Museum zu Edinburg und das Fitz William-Museum zu Cambridge am besten mit Werken der Gandharakunst versehen. In Deutschland ist das Berliner Museum für Völkerkunde nach seinen letzten Erwerbungen auf diesem Gebiete so ziemlich die reichste Sammlung Europas an Gandharabildwerken. In Wien befindet sich eine kleinere Sammlung aus Leitners Besitz.

Zur richtigen Würdigung der Bildwerke der Gandharakunst müssen wir uns erinnern, daß ihnen eine reiche, mehr vom persischen als vom hellenistischen Westasien beeinflußte Schule im Inneren Indiens um einige Jahrhunderte vorausgegangen war. Wir werden diese altindische Schule im Zusammenhange mit der ganzen indischen Kunstentwickelung später kennen lernen und dann auch der Wirkung der Gandharaschule auf die gleichzeitige und spätere indische Kunst nachgehen müssen. Wenn wir der Gandharakunst an dieser Stelle ein besonderes Kapitel widmen, so geschieht das nicht sowohl ihres indischen Inhalts als ihrer hellenistischen Formensprache wegen. Hat sie der örtlichen Lage ihres Hauptgebietes nach doch auch außerhalb des eigentlichen Indiens geblüht. Daß sie nur durch griechische Künstlerkolonien erklärt werden kann, die im baktrischen Reiche Fuß gefaßt und ihre Formensprache schulmäßig vererbt hatten, liegt auf der Hand. Es ist daher auch erklärlich, daß, mit europäischen Augen gesehen, die ältesten ihrer Werke als die besten erscheinen, während die jüngeren wenigstens den fortschreitenden Verfall der hellenistischen Überlieferung bekunden, mit dem von selbst eine zunehmende Indisierung Hand in Hand geht, die wir vom Standpunkt der allgemeinen Kunstgeschichte aus keineswegs ohne weiteres als Verschlechterung ansehen dürfen. Von größtem Einfluß auf die Weiterentwickelung der ganz buddhistischen Kunst aber wurde die Gandharakunst dadurch, daß sie, was auch Havell, ihr Gegner, zugibt, dem anthropomorphischen Geiste der griechischen Kunst entsprechend, die äußeren Typen des buddhistischen Götterhimmels schuf, ja, nach der herrschenden Ansicht, auch dem vergöttlichten und angebeteten Buddha selbst zum ersten Male plastische Gestaltung verlieh, der dann freilich erst die nachfolgenden buddhistischen Schulen Indiens und des weiteren Ostens ihre wirklich buddhistische Seele einhauchten.



Abb. 120. Sitzender Buddha der Gandharaschule, im Berliner Museum. Nach Vincent Smith. (Zu S. 126.)

Zu entscheiden, ob es wirklich keine Kultbilder Buddhas vor der Gandharakunst gegeben, ist Sache der indischen Sonderforschung. Jedenfalls ist diese herrschende Ansicht, der wir einigermaßen skeptisch gegenüberstehen, noch nicht bündig widerlegt worden.

Übrigens läßt sich die Bildnerei der Gandharaschule bisher weder nach örtlichen Schulen noch nach zeitlicher Folge entwickelungsgeschichtlich gliedern. Wir können zu ihrer Charakterisierung hier daher auch nur einige ihrer am meisten bezeichnenden Schöpfungen hervorheben.

Noch völlig baktrisch-griechisch erscheint die „Pallas Athene“ des Museums von Lahor


Abb. 121. Wandelnder Buddha, von Wadschrapani gefolgt, im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach Vincent Smith.

(Abb. 119). Unzweifelhaft ist sie einem wirklichen, mit Chiton und Himation bekleideten, mit Helm und Speer bewehrten Athenestandbild nachgebildet. Zweifelhaft aber ist, ob sie hier auch als griechische Göttin gemeint gewesen. Die neuere Forschung nimmt an, daß die Gestalt in dem Zusammenhang, für den sie geschaffen worden, eine indische Bedeutung gehabt habe. Der neugeschaffene Typus des Buddha selbst, wie er in der Gandharakunst bald wandelnd, dann aber meist noch als Werdender, als Bodhisatwa, bald sitzend mit untergeschlagenen Beinen in verschiedenen Abwandlungen und dann meist als wirklich göttlicher Verehrung geweiht erscheint, zeigt wenigstens anfangs mit seinem aufgebundenen Haarschopf und seinem kreisrunden Nimbus einige Anklänge an den griechischen Apollontypus. Doch wird er regelmäßig in langem Faltengewande dargestellt; und ungriechisch sind seine langen, hängenden Ohrlappen, der Schädelauswuchs, das heilige Mal zwischen den Augenbrauen und der kleine Schnurrbart, die ihn kennzeichnen. Ein früher sitzender Gandhara-Buddha dieser angeblich apollinischen Art ist der des Berliner Museums unserer Abbildung 120. Wandelnd erscheint er auf einem Berliner Relief (Abb. 121) der Dames-Sammlung; und der Donnerkeilträger (Wadschrapani), der ihm so oft zur Seite gegeben wird und bald als sein Gegner Dewadatta, bald als sein teuflischer Versucher Mara, bald als Sakra, der brahmanische Indra, bald als Dharma, die Verkörperung des Gesetzes, erklärt worden ist, wird wenigstens hier deutlich als sein Yakscha, als sein dienender Geist gekennzeichnet. Gerade hier wirkt die Darstellung mit den kräftig entwickelten Beinen des Wadschrapani in besonderem Maße hellenistisch. Wie der Typus des thronenden Zeus in indischem Geiste umgestaltet wird, zeigt das vielbesprochene Sitzbild des schnurrbärtigen „Königs" im Museum zu Lahor, der jetzt als Kuwera, der Glücksgott, erklärt wird. Sein Kopf gleicht einem der Dazierköpfe der römischen Kunst. Sein Fettleib erscheint so ungriechisch wie möglich. Eine mehrfach erhaltene Gruppe knüpft offenbar an Leochares' Raub des Ganymedes (Bd. 1, S. 370) an, verwandelt aber den Adler des Zeus in einen buddhistischen Garudavogel, der eine Nagi, einen weiblichen Schlangengeist, entführt. Die Schlange wird hier hinter dem Haupte der Entführten sichtbar. Vielbesprochen ist auch ein kleines Relief des Museums zu Lahor (Abb. 122), das früher, auch von Grünwedel und von Foucher, als das Dämonenheer des bösen Geistes Mara erklärt wurde, heute aber, wenigstens von Smith mit Leitner, als Maskentanz buddhistischer Priester gedeutet wird, deren Prozession von den drei


Abb. 122. Maskentanz buddhistischer Priester. Gandhara-Relief im Museum zu Lahor. Nach Grünwedel.

vorn unten schreitenden Kriegern in der Soldatentracht des Kanischkareiches geleitet wird. Das Ganze wirkt doch mehr barbarisch-realistisch als antik.

Von größter Wichtigkeit für unsere Kenntnis der Buddhalegende, auf die wir bei Besprechung der indischen Kunst zurückkommen, sind dann die zahlreichen Reliefdarstellungen der Gandharaschule, die die verschiedenen Vorgänge aus dem Leben des Prinzen Siddartha Gautama, der als Religionsstifter vom Bodhisatwa zum „Erleuchteten", zum Buddha wurde, anschaulich und lebendig in dem oft überfüllten Reliefstil der hellenistisch-römischen Sarkophage wiedergeben. Die Körperformen, die Gewandfalten, die Bewegungsmotive und die Kompositionen sind hier überall deutlich von klassischen Erinnerungen getragen, die in allmählich zunehmender Weise ins indische Weiche und Wirklichkeitslose verflüchtigt werden. Wie anschaulich

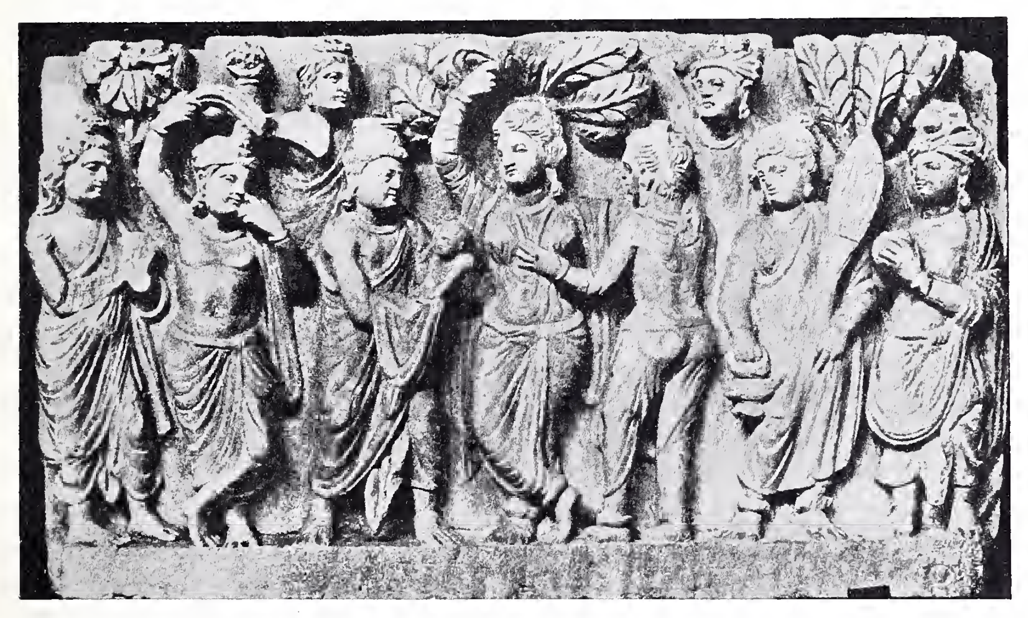


Abb. 123. Die Geburt Buddhas. Relief von Yusufzai, im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach Vincent Smith.

und wie seelisch heiter ist die Geburt Buddhas aus der Seite seiner Mutter auf dem schönen Relief aus Yusufzai im Berliner Museum dargestellt (Abb. 123)! Wie feierlich mit vornehmen stehenden Gestalten seine „Vermählung" auf dem Relief aus Sanghao im Museum von Lahor! Wie lebendig bei aller Unbeholfenheit sein Austritt aus dem Königsschloß auf dem Bildwerk aus Loriyan-Tangai im Museum zu Kalkutta, wie rührend sein Abschied von seinem Rosse und von seinem Diener Tschandaka auf der Platte aus Sikri im Museum von Lahor! Dann seine Fasten und seine Bußen, die ihn so abgemagert zeigen wie auf einem Relief des British Museum, seine Versuchung, seine Erleuchtung, seine erste Predigt auf Darstellungen des Museums zu Kalkutta, seine Wundertaten, seine Bekehrungen, sein Klosterleben, der Besuch, den Gott Indra ihm in seiner anschaulich, aber unperspektivisch mit landschaftlichen Zutaten dargestellten Höhle macht, auf dem bekannten Relief von Loriyan-Tangai im Museum zu Kalkutta (Abb. 124)! Dann, im Indischen Museum zu London, die Unterwerfung der Elefanten, im Museum zu Lahor die Bekehrung des Yakscha Atawika und das Affenopfer, die beide vom Stupa zu Sikri herrühren! Dann Buddhas seliges Ende, das Parinirwana, sein Eingehen

ins Nirwana. Dieses Parinirwana, das Buddha mit der rechten Hand unter dem Kopfe, auf der rechten Seite liegend, von seinen klagenden Jüngern, Mönchen und Laien umgeben, auf dem Sterbebette darstellt, ist außerordentlich oft wiederholt worden. Man findet Beispiele in fast allen Gandharasammlungen. Endlich seine Bestattung in einem Sarge mit abgerundeten Ecken, seine Einäscherung und die Verehrung seiner Reliquien, z. B. auf einem Relief aus Sikri im Museum zu Lahor! Alle diese Dinge sind leicht und überzeugend erzählt. Die menschlichen Gestalten sind, wie es kam, von allen Seiten, von vorn, im Profil oder im Halbprofil dc: gestellt. Verkürzungen wurden tunlichst vermieden, aber, wo sie nicht zu umgehen waren, nicht ungeschickt durchgeführt. In der Anordnung wird das Hintereinander oft wieder als Übereinander gegeben. Die Raumausfüllung scheint oberstes Kompositionsgesetz zu sein. Das Beiwerk wird im Sinne der späthellenistischen Kunst behandelt. Es fehlt weder an Bäumen noch an Bauten, die jedoch stets zu klein im Verhältnis zu den Figuren erscheinen. Dieselben Gestalten werden manchmal in verschiedenen Vorgängen der gleichen Erzählung innerhalb desselben Bildrahmens wiederholt. Aber von primitiver Herbheit und Unmittelbarkeit ist diese ganze Kunst doch weit entfernt. Alles ist rund, weich, voll empfunden, wenn auch oft eckig genug aneinandergereiht. Die Unbeholfenheit, die sich namentlich in den schwächeren Werken breit macht, ist nicht die des Kindesalters, sondern des Greisenalters; und doch erwies sich diese in ihrer Technik und ihrer Formensprache alte und abgelebte Kunst noch stark genug, einem neuen sachlichen und seelischen Inhalt, der nur zum Teil in der älteren binnenindischen Kunst vorgebildet war, ein sprechendes künstlerisches Leben zu verleihen, das einen ganzen Weltteil mit neuen Formen und Formeln, aber auch mit neuem künstlerischen Geist erfüllte.



Abb. 124. Buddha in der Felsenhöhle, von Indra besucht. Gandhara-Relief im Museum zu Kalkutta. Nach Foucher. (Zu S. 127.)

So sehen wir die Fäden der hellenistisch-römischen Kunst durch alle Länder der Alten Welt laufen; überall legen sich fremde Fäden in gleicher Richtung zwischen sie und, sie kreuzend, über sie; und fast überall bleiben in dem auf diese Weise aus Zettel und Einschlag entstehenden neuen Kunstgewebe die goldenen Fäden sichtbar, die aus der versunkenen Welt des „klassischen Altertums“ stammen.

IV. Die frühmittelalterliche Kunst Ostturkestans.

War die hellenistische Formensprache der Kunst des römischen Weltreiches im persischen Sassanidenlande auf einen gewissen Widerstand gestoßen, den die neubelebte altpersische Überlieferung ihr entgegensetzte, so hatte sie sich, wie wir gesehen haben, in dem noch entlegeneren baktrischen Gandharalande trotz dessen Eroberung durch indoskythische „Barbaren“

lebendig erhalten und, indem sie sich in den Dienst der neuen buddhistischen Kunst stellte, die Kraft zurückgewonnen, nach Osten hin eine neue Weltwirkung auszuüben. Die altpersische und die sassanidische Formensprache gingen ihr auf diesem Siegeszuge zur Seite, in der Regel imstande, gleichen Schritt mit ihr zu halten. Wie die Gandharakunst in südöstlicher Richtung nach Indien hineinwirkte, werden wir später sehen. Zunächst wollen wir ihr auf ihrem nordöstlichen Wege durch Hochasien bis an die Grenzwälle und Mauern des altchinesischen Reiches folgen. In der Tat sehen wir sie hier im hohen Mittelasien in den Oasen der großen, vom 40. Breitengrade durchschnittenen ostturkestanischen Wüste, die heute chinesische Provinz ist, zwischen dem 3. und dem 9. Jahrhundert unserer Zeitrechnung mit persischen, indischen, einheimischen und bald auch chinesischen Elementen durchsetzt, einer neuen, keineswegs unfruchtbaren Mischkunst das Leben schenken, die den Schlüssel zum Verständnis mancher Seiten der ganzen ostasiatischen Kunst enthält. Diese neue, noch vor kurzem völlig unbekannte Kunstwelt des chinesischen, heute von mohammedanischen Osttürken bewohnten Ostturkestan hat sich erst seit zwei Jahrzehnten vor der Spatenforschung der europäischen Wissenschaft wieder aufgetan. Die reichen, im wesentlichen mit dem Buddhismus und durch ihn emporgekommenen Städte, die hier im 3., 4., 5., 6., 7., 8. und 9. Jahrhundert am Wüstenrande blühten, fielen nacheinander den Sandwogen, die über sie dahinstürmten, zur Beute. Selbst die Trümmer ihrer einstigen Kunstschätze, die gerade durch die Wüstendürre einigermaßen unversehrt erhalten und durch mühselige Grabungen dem Tageslicht zurückgegeben sind, werden, so weit sie nicht in die großen Sammlungen des Westens, wie die von London und Berlin, oder des Südens, wie die von Kalkutta, gerettet worden, alsbald wieder vom Flugsande verschlungen.

Der erste Forscher, der einzelne dieser Schätze in der Umgebung des fernen Turfan gesammelt, nach Europa eingebracht und veröffentlicht hatte, war der Russe Klementz. Seinen Spuren folgte zunächst der bekannte Schwede Sven v. Hedin, folgte sodann Marc Aurel Stein, der Österreicher im englisch-indischen Zivildienst, dem wir namentlich unsere Kenntnis der Ruinen Khotans und der verschütteten Oasenstädte vom Südrande der großen, hier vom Kwenlüngebirge begrenzten Wüste verdanken, folgten schließlich die deutschen Forscher Grünwedel, Huth, Bartus und v. Le Coq, die die alten Kunststätten des Tarimbeckens am Nordrande der großen Wüste, also am Südfuße des Kien-Schan-Gebirges, in drei aufeinanderfolgenden Expeditionen (1902—03, 1904—05, 1906—07) näher untersuchten und von tausendjährigem Staube befreiten. Von den umfangreichen und inhaltschweren Schriften, in denen die genannten Forscher über ihre Erfolge berichtet haben, nennen wir im voraus Steins zweibändige Werke „Ancient Khotan“ und „Ruins of desert Cathay“, Le Coqs Prachtwerk über „Chotscho“, in dem namentlich die wichtigen, im Berliner Museum untergekommenen Fundstücke der ersten königlich preußischen, der zweiten deutschen Turfan-Expedition veröffentlicht werden, und Grünwedels reich mit Abbildungen versehenes Buch über die zweite königlich preußische, die dritte deutsche Turfan-Expedition, deren Ausbeute zum großen Teil noch in Kisten verpackt ist. Die kunstgeschichtlichen Folgerungen, die sich aus dieser vielversprechenden, zunächst als „Rohmaterial“ bekanntgemachten Ausbeute ergeben, hat Grünwedel 1909 in flüchtigen Umrissen gezogen. Fest steht namentlich durch Steins, Fouchers und Grünwedels Untersuchungen schon heute, daß die meisten Götter- und Dämonentypen der Mahayana, der polytheistischen nördlichen Richtung des Buddhismus, die sich über Ostturkestan und Tibet nach Ostasien verbreitete, in der Gandharakunst vorgebildet worden waren. Je älter die Kunststätten der ostturkestanischen Kunst sind, und je westlicher sie liegen, desto unverfälschter treten die hellenistischen

Formen, manchmal mit sassanidischen Elementen vermischt, in ihnen zutage; je jünger sie sind, und je weiter östlicher sie liegen, desto deutlicher mischen sich chinesische Elemente hinein. Offen bleiben aber muß vorläufig die Frage, wie viele dieser anscheinend chinesischen Elemente in Ostturkestan geboren und erst von hier ins Reich der Mitte eingewandert sind.

Bemerkenswert endlich ist, daß die religiöse Kunst Ostturkestans, die uns hauptsächlich beschäftigen wird, im wesentlichen, aber keineswegs ausschließlich buddhistisch ist. Wenigstens im Reiche der Uiguren, dessen nordöstlich vom heutigen Turfan bei dem kleinen Flecken Karachodscha gelegene Tempelhauptstadt Jdikutschähri oder Chotscho die Hauptstätte der deutschen



Abb. 125. Inneres eines verschütteten Tempels mit Kriegerstandbild zu Dandan-Uilik in Ostturkestan. Nach Stein. (Zu S. 132.)

Ausgrabungen gewesen ist, errichteten im 7., 8. und 9. Jahrhundert n. Chr. die nordindischen Buddhisten, die syrisch-nestorianischen Christen und die persisch-sassanidischen Manichäer ihre Gotteshäuser in friedlicher Eintracht nebeneinander. Was hier an Spuren christlich-nestorianischer Kunst gefunden worden, kann uns an dieser Stelle nicht beschäftigen. Hauptsächlich wird die buddhistische Kunst uns in Anspruch nehmen. Nicht vorübergehen aber dürfen wir an den inschriftlich beglaubigten Resten einer manichäischen Kunstübung, die uns hier zum erstenmal entgegentritt. Natürlich erscheint sie zunächst als Ausläufer der sassanidischen Kunst. Hatte der Perser Mani, der die alte Lichtreligion Zoroasters durch Strahlen der jüdischen und der christlichen Lehre neu zu entflammen gedachte, doch selbst dem Sassanidenreiche angehört. Von seiner Flucht nach dem Osten heimgekehrt, war er 274 unter Wararan I. hingerichtet worden. Im 8. Jahrhundert aber hatte der Herrscher der Uiguren, deren Hauptsitz damals in Chotscho war, sich offen zu seiner Lehre bekannt.

Unscheinbare Trümmer nur haben sich von der Baukunst aller ostturkestanischen Oasen-

städte erhalten, die sich zumeist sehr zerbrechlichen, aus Schilf, Lehm und Sand zusammengeschweißten, von einem leichten Holzgerüst zusammengehaltenen Materials, nur selten der Luftziegel, noch seltener gebrannter Ziegelsteine bediente, ihre Werke aber in der Regel mit dünnem, bemaltem Stuck verkleidete. Am anschaulichsten treten uns die Reste buddhistischer Stupas, d. h. halbkugelförmiger Buddhadenkmäler (S. 149), kleiner Tempel und großer Klöster entgegen, deren Einzelheiligtümer in steilen Flußtälern oft zu Dutzenden nebeneinander als Höhlentempel in den Felsen gehauen, mit hölzernen Vorbauten und Verbindungsgalerien ausgestattet wurden und in ihrem Inneren teils Backsteingewölbe, teils Holzkonstruktionen nachahmten. Auch von den Schöpfungen der ostturkestanischen Bildhauerei, die, von einigen Werken irdener oder metallener Kleinkunst abgesehen, meist nur aus zerbrechlichem Stuck oder Gips über einem Lehmkern bestanden, ist nur wenig in gutem Zustande übriggeblieben. Zerbröckelt und zerschlagen aber haben sich zahlreiche Stand- und Sitzbilder gegenwärtiger, gewesener und künftiger Buddhas und Bodhisatwas erhalten, die meist hochreliefartig, aber von vorn gesehen, aus dem Wandgrund hervortreten; und zur Wandverkleidung der Tempel- und Kapellenräume gehören auch die meisten Werke der ostturkestanischen Malerei, die nicht in Fresko, sondern in Tempera ausgeführt, in erstaunlicher Fülle, Größe und Frische wieder zum Vorschein gekommen und zum Teil durch wahre Wunder der Erhaltungstechnik in europäische Museen verpflanzt worden sind. Aus dem Süden der Wüste stammen die geretteten ostturkestanischen Wandgemälde des British Museum, aus dem Norden die des Berliner Museums für Völkerkunde. Aber auch an Malereien auf Holztafeln, auf Seiden- und Leinenstoffen und auf Papier fehlt es hier keineswegs. Auf die wiedergefundenen Handschriften in den verschiedenen Sprachen der verschiedenen Völker einzugehen, deren Gesittungen sich hier kreuzten, ist natürlich nicht unsere Sache. Doch mag darauf hingedeutet werden, daß diese handschriftlichen Schätze namentlich durch die Forschung F. W. K. Müllers der Sprachwissenschaft und der Geschichte des Schrifttums zugeführt worden sind.

Wir werden den besten Überblick über alle jene Kunstwerke gewinnen, wenn wir von Kaschgar, der westlichsten größeren Stadt des chinesischen Ostturkestans, ausgehend, zunächst Hedin und Stein auf dem südlichen Wüstenwege über Khotan folgen, der Stein bis zu den Höhlentempeln der tausend Buddhas bei Sa-tschou oder Tun-Huang an den Grenzwällen Altchinas führte, dann aber Grünwedel und Le Coq auf ihrem nördlichen Wüstenwege über Turfan bis zu Chami (Hami) am Karlyk-Tagh geleiten. Auf beiden Wegen werden wir bis zum 94. oder 95. Grad östlicher Länge vordringen. Doch können wir natürlich nur an den wichtigsten Stätten verweilen.

In der Umgegend von Kaschgar selbst haben sich aus vorchinesischer und vormohammedanischer Zeit, außer einigen Stupas, drei große Nischen in einer Felswand erhalten, die als die drei Fenster (Och-Merwan) bezeichnet werden. In der Mittelnische erkennt man die Gestalt eines sitzenden Buddhas mit zusammengebundenem Haarbusch auf dem von rundem Heiligenschein umgebenen Kopfe.

Die erste wichtige Oase auf dem südlichen Wüstenwege ist die der alten, durch ihren Nephrit reich gewordenen Stadt Khotan, deren Altertümer Hedin und Stein ausgegraben haben. Die Fundstätten liegen nördlich von Khotan in der Wüste. Bei Yotkan (Borasan) ist nur eine Fülle von Werken der Kleinkunst zutage gekommen: aus gebranntem Ton Buddha- und Menschenköpfe, Kamelreiter, Greife und Löwenköpfe mit menschlich dreinblickenden Gesichtern; aus Bronze namentlich Buddha- und Bodhisatwafigürchen, realistisch und idealistisch

Aufgefaßtes bunt durcheinander. Manches scheint der persisch beeinflußten indischen Zeit vor unserer Zeitrechnung, manches der Gandharaschule, manches auch einer späteren Zeit anzugehören. Einiges davon ist ins Stockholmer Museum, anderes ins British Museum gekommen.

Kunstgeschichtlich wichtiger ist in der Umgebung von Khotan das Gelände von Dandan-Uilik, das Hedin Taklamakan nannte und als ein Pompeji der Wüste bezeichnete. Stein hat hier nicht weniger als 14 Wohnhäuser und buddhistische Kapellen aufgedeckt, die, nach den in ihnen gefundenen Münzen der chinesischen Tang-Dynastie (618—907) zu urteilen, zu Ende des 8. Jahrhunderts verlassen worden sind. In einer kleinen Tempelzella stand ein überlebensgroßes Buddhabild; die vier Ecken wurden durch Gewandfiguren auf Lotosblumen-

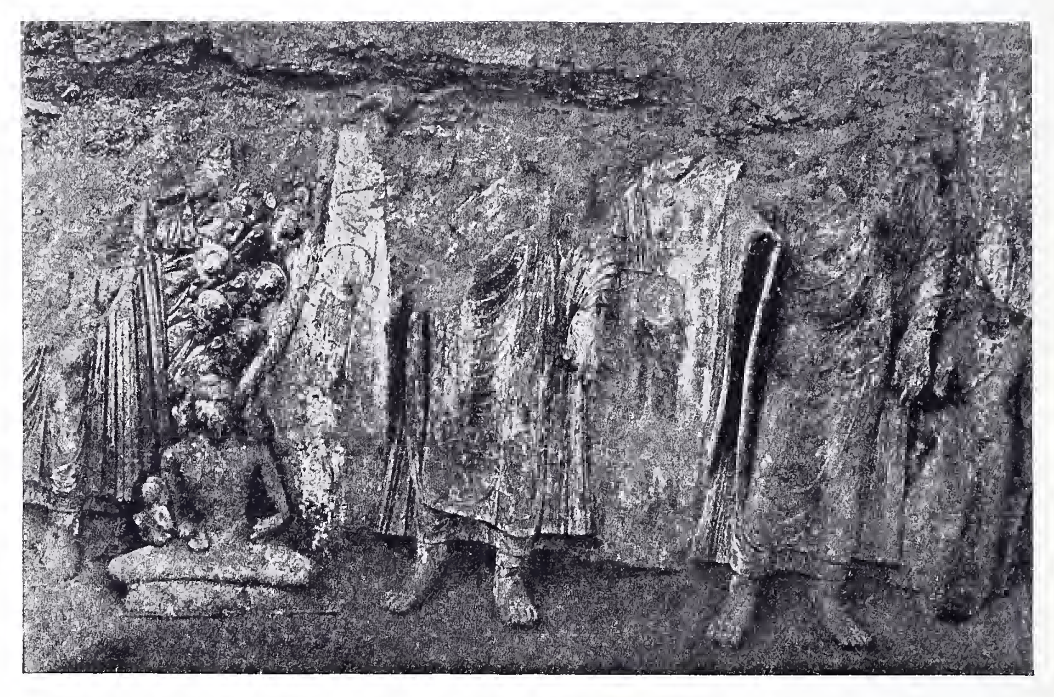


Abb. 126. Zerbrochene kolossale Stuckgestalten von der Umfassungsmauer des Stupa zu Rawak. Nach Stein.

sockeln ausgefüllt; im übrigen waren die Wände von innen mit buddhistischen Heiligengestalten in großen Nimben, von außen in reihenweise angeordneten Quadratfeldern mit stets wiederholten kleinen sitzenden Buddhas bemalt (Taf. 15 a). In einer anderen Zella, deren Wände ebenfalls bemalt waren, fand man eine derbe stehende Kriegergestalt, deren Kopf heruntergefallen war (Abb. 125). Die Wandgemälde schreibt Stein dem Ende des 7. Jahrhunderts zu. Bemerkenswert sind die auf Holz gemalten Votivbilder, die meist an die Sockel der Standbilder angelehnt lagen. Stein fand ihrer über zwanzig. Einige von ihnen sind ins British Museum gelangt. Eines von diesen zeigt in seiner oberen Hälfte einen Reiter auf geflecktem Pferde, in seiner unteren Hälfte einen Reiter auf einem Kamele. Beide traben eilig durch die Wüste. Ein anderes stellt auf der einen Seite einen dreiköpfigen Gott, auf der anderen Seite einen persischen Krieger dar, der mit untergeschlagenen Beinen dasitzt. In beiden meint Stein Bodhisatwas zu erkennen, von denen jener ebenso sicher innerindische wie dieser persische Einflüsse verrät.

a Kleine Buddhabilder im Zellenumgang eines Tempels zu Dandan-Uilik (Ostturkestan).
Nach Stein.

b Tempelfassade von Miran.
Nach Stein.



a Blütenrand eines Bildes der Höhle 14 bei Ming-Öi. Nach Grünwedel. — b Tierfries aus der „Halle mit dem Tierfries“ bei Kirisch. Nach Grünwedel. — c Landschaftsgemälde in der „Hippokampenhöhle“ zu Kyzyl. Nach Grünwedel. — d Landschaftsornament aus der Höhle 15 zu Ming-Öi. Nach Grünwedel. — e Beschnitzte Holzbank vom Niyafluß. Nach Stein. — f Geschnitzte Holzstücke aus der Lopwüste. Nach Stein.

An der Fundstätte am Niyaflusse sind nicht weit von einem verwehten kleinen Stupa Wohnhäuser mit Wandmalereien aufgefunden worden, die Kranzgewinde von Lotosblüten zeigen. Als Siegelabdrucke fand man hier rein griechische Darstellungen, wie eine Pallas Athene, einen Eros und nackte Gestalten, die Stein aufs 3. Jahrhundert zurückführt. Das feinste Fundstück vom Niya aber ist eine breite, viereckige Holzbank, deren orientalisch beschnitzte Außenplanken und Beine mit üppigen, noch gar nicht akanthisierten Blüten und Blätterschmuck bedeckt sind (Taf. 16 e).

Im Gelände des Endereflusses wurde in der Nähe eines verfallenen Stupa eine große Tempelzella mit Resten von lebhaft gefärbten großen Eckstandbildern und einem Buddha-Sitzbilde gefunden, die dem 9. Jahrhundert zugeschrieben werden müssen.

Die vierte, in manchen Beziehungen wichtigste Ruinenstätte der Umgebung von Khotan ist die des großen Stupa von Rawak. Der viereckige Hof, in dem er steht, mißt 54½ zu 45½ m. Sein runder Stufensockel erhebt sich gegen 8 m über den Erdboden. Der Durchmesser der Kuppel beträgt 10½ m, nur wenig mehr ihre Höhe bis zur zerstörten „Sonnenschirm-Spitze". Künstlerisch kommen besonders die riesengroßen, aus Stuck geformten Buddha- und Bodhisatwagestalten in Betracht, die, abwechselnd mit Wandbildern und kleinen Reliefdarstellungen, die Innenseiten der Umfassungsmauern schmückten (Abb. 126). Über 91 große Einzelgestalten hat Stein hier gezählt. Alle sind arg zerstört, fast allen fehlt der Kopf; aber die noch beinahe rein hellenistische Formensprache ihrer nackten Füße, ihrer wohlproportionierten Gestalten und ihrer großzügig geworfenen und gefalteten Gewänder läßt noch deutlich ihre unmittelbaren Beziehungen zur Gandharakunst erkennen. Wahrscheinlich gehörten diese Bildwerke noch dem 3. Jahrhundert an. Proben von ihnen befinden sich im British Museum.



Abb. 127. Kolossaler Stuck-Buddhakopf aus Miran. Nach Stein. (Zu S. 134.)

Weiter ostwärts bei Khadalik wurde ein Tempel bloßgelegt, dessen Wandbilder und Stuckreliefs den Stil derer von Dandan-Uilik zeigen, also dem 7. Jahrhundert zuzuweisen sind. Noch weiter östlich auf dem Wege zur Lopwüste kommt in der Nähe von Tschaklik in einer kleinen Ruinengruppe ein großer Tempel in Betracht, unter dessen Bildwerken ein kolossaler Buddhakopf auffällt.

Tief in der Lopwüste liegen die Ruinen, die Hedin 1901, Stein 1906 untersuchte. Stupas, Tempelzellen und Wohnhäuser lassen sich auch hier unterscheiden. Wichtig sind hier die Überreste einer reich beschnitzten Holzarchitektur: gedrehte Geländerdocken und Tragpfeiler, Kragbalken und Stücke vom Hausrat, in deren flachstilisiertem Schnitzwerk Abkömmlinge der hellenistischen Akanthusranke neben realistisch gemeinten Lorbeerreisern, Rosetten und Rundkranzketten erscheinen. Auch ein fast klassischer Frauenkopf gehört dazu (Taf. 16 f). Persische Anklänge wechseln mit hellenistischen. Auch diese Gegenstände des Kunsthandwerks werden noch dem 3. Jahrhundert zugeschrieben.

Am schönsten sind die Tempelruinen von **Miran**, deren Bildwerke und Gemälde großenteils ins British Museum gewandert sind. Wie jene Ruinen vom Niya scheinen auch diese schon im 3. Jahrhundert von ihren Bewohnern, die den Sandwogen wichen, verlassen worden zu sein. Eine zweistöckige Tempelwand (Taf. 15 b), deren unterer Stock in Nischen aufgelöst ist, zeigt neben diesen von Pilastern eingefaßten Nischen merkwürdige Kapitelle, deren herabhängende Blattkränze und offene Volutenkelche noch altpersische Art verraten. Die lebensgroßen buddhistischen Heiligengestalten dieser Nischen sind zerstört; aber die Überbleibsel mächtiger sitzender Buddha- und Bodhisatwagestalten und der Kolossalkopf eines solchen (Abb. 127), alles in Stuck ausgeführt, haben sich erhalten. Am wichtigsten sind jedoch die Wandgemälde dieser Tempelstätte von Miran. Freiblickende buddhistische Flügelgestalten gleichen den Engeln der christlichen Legende. In den Darstellungen buddhistischer Legenden, die ins British Museum gekommen, zeigen die Fleischteile noch eine schlicht monumentale Modellierung mit grauem Schatten, während die klassische Faltengebung der Gewänder noch völlig an die der Gandharareliefs erinnert. Alle diese Malereien der ersten christlichen Jahrhunderte sind um so wichtiger, als Gemälde der eigentlichen Gandharakunst sich nicht erhalten haben. Malereien ähnlichen Stils, aber weltlicherer Art und roherer Ausführung schmücken die runden Umgangsenden eines benachbarten Stupa (Abb. 128). Am Wandsockel sind, abwechselnd mit Bildnisbüsten, Knäblein mit phrygischen Mützen dargestellt, die einen mächtig gewellten Langkranz schleppen. Im Fries darüber sind die Geschichten des Prinzen Wessantara, eines früher einmal Fleisch gewordenen Buddhas, veranschaulicht. Charakteristisch ist die Darstellung, wie der Prinz seinen weißen Wunderelefanten darbringt. Die Köpfe des Girlandensockels blicken halbwegs griechisch drein; und merkwürdig ist die Künstlerinschrift Tita, die nach Stein eine östliche Form von Titus wäre. Aber die hellenistischen Züge sind hier doch bereits stark veröstlicht.



Abb. 128. Wandgemälde eines runden Stupa-Umgangs zu Miran. Nach Stein.

Weiter östlich von Miran stieß Stein auf einen Grenzwall, der von der großen chinesischen Mauer bis hierher vorgeschoben worden. Außerordentlich ergiebig an kunstgeschichtlich bedeutsamen Funden erwies sich hier die Umgebung der noch in einer Oase gelegenen chinesischen „Sandstadt“ **Tun-Huang** oder **Scha-tschou**. An der heiligen Fundstätte der „Höhlen der tausend Buddhas“ bildet fast jede Höhle ein Heiligtum, an dessen Rückwand Buddha selbst mit

untergeschlagenen Beinen im Kreise der Bodhisatwas und anderen Heiligen seines himmlischen Gefolges sitzt. Alle Wände der Zellen und der Verbindungsgänge sind auch hier aufs reichste mit Gemälden geschmückt: die der Gänge mit flachen sitzenden oder schreitenden Buddhagestalten, die der Zellen, wie ihre Decken, mit Darstellungen aus dem Erden- oder dem Himmelsleben des Erleuchteten. Die Grundlage der Formensprache der Gestalten und ihrer Gewänder ist hier immer noch die der Gandharakunst; aber sie ist hier einerseits schon schematisch verallgemeinert, anderseits, namentlich in der Gestaltung der flott hingesetzten Umrisse, der landschaftlichen Zusammenhänge und der blütenreichen Einfassungen, schon deutlich mit Zügen der chinesischen Tang-Dynastie vermischt. Am deutlichsten tritt dies in den zahlreichen Gemälden auf Papier-, Leinen- und Seidenrollen zutage, die Stein in einer Geheimzella fand und für das British Museum erwarb. Der kalligraphisch und ornamental geschwungene Linienfluß, der an die Stelle der noch so mißverstandenen hellenistischen Gewohnheiten tritt, bezeichnet den Übergang in die chinesische Kunstgeschichte, die uns vielleicht zu den Höhlen der tausend Buddhas zurückführen wird.

Folgen wir nunmehr den deutschen Forschern, namentlich Grünwedel und v. Le Coq, auf ihren Reisen von Kaschgar gen Osten am Nordrande des Tarimbeckens entlang, so treten uns hier, abgesehen von den Manichäerwerken, kaum neue künstlerische Gesichtspunkte entgegen; aber die methodischere Ausgrabungs-, Deutungs- und Erhaltungskunst der deutschen Gelehrten haben gerade ihren Entdeckungen auf diesen Reisewegen die Bedeutung neuer kunstgeschichtlicher Offenbarungen gegeben.

Die Mittelpunkte des deutschen Ausgrabungsgebietes sind hier, von Westen nach Osten fortschreitend, zunächst Kutscha mit den Ausflugsstätten Ming-Öi, Kyzyl und Kirisch, sodann Karaschah mit seiner Tempelstadt und den benachbarten Höhlenheiligtümern von Schortschuk, noch weiter östlich, als Hauptstätte, Turfan mit den Nachbarorten Karakhodscha (Idikutschähri, Chotscho), Bäzäklik und Toyok, endlich, im äußersten Osten Turkestans, Hami oder Chami mit der Ausgrabungsstätte von Iliköl.

Erhebliche Ruinen altturkestanischer Baukunst sind auf diesem nördlichen Wege nur in Chotscho selbst, der alten Tempelstadt, wieder aufgedeckt worden. Manche Stupas Chotschos unterscheiden sich dadurch von denen der indischen Welt, daß sie nicht massive, nur mit kuppelartiger Hülle umgebene Steinbauten, sondern wirkliche, hohle, mit verschiedenen Räumen versehene Kuppelbauten sind. Doch stehen massive kleinere Stupas, an deren Stelle manchmal Pfeiler treten, im Inneren der Höhlen oder Freitempel. Zu den eindrucksvollsten Gebäuderuinen Chotschos gehören die des sogenannten Tempels P (Abb. 129), der nur Außenbau, nicht Innenbau gewesen ist, soweit nicht hölzerne Vorbauten und Galerien die massiven Einzelwürfel zusammengefaßt haben. Der Hauptgrundriß besteht aus vier Eckquadraten und einem Mittelquadrat. Ebenso angeordnet sind die fünf Würfeltürme des hochragenden Mittelquadrats. Die vier Eckquadrate bestehen jedes aus 4 mal 5, also aus je 20 Einzelwürfeln, die ursprünglich oben stupa-artig abgerundet gewesen sein werden. Nischen an den Würfelwänden vollendeten die reiche Gliederung des eindrucksvollen Ganzen. Die eigentlichen Freitempel, die den verschiedenartigsten Zellengrundrissen Raum gewähren, liegen meist auf erhöhten Terrassen und zeigen eine große Mannigfaltigkeit von Bedeckungsarten, unter denen Kuppel- und Tonnengewölbe bevorzugt wurden, aber auch Holzkonstruktionen nicht selten gewesen sein können. Als großer Terrassentempel indischer Art kommt in Chotscho nur der sogenannte Tempel Y in Betracht, dem im Turfantal noch zwei andere entsprechen. In den Felsenhöhlentempeln, die uns in der

Umgegend von Kutscha und von Karaschah so gut wie in Bäzäklik bei Turfan hauptsächlich wegen ihrer Wandgemälde beschäftigen werden, pflegen die Decken Tonnengewölbe oder Kuppeln, die Wände Nischenkonstruktionen nachzuahmen. Hier und da, wie in der „Nischenhöhle" zu Ming-Öi, aber wird auch eine Balkendecke mit quadratischen Feldern wiedergegeben; und die Decke der „Höhle der Maler" zu Kyzyl ahmt eine altkaschmirische Holzkonstruktion mit pyramidal ansteigenden dreieckigen Balkenlagen nach. Die Wände dieser Gebäude sind immer in Tempera, die Fußböden manchmal, wie in einer Höhle zu Ming-Öi und in einer Zella des sogenannten Tempels α zu Chotscho, wirklich in Fresko bemalt. Unter den aufgefundenen hölzernen Fußstücken von Holzsäulen zeichnet sich eines aus Chotscho durch reiche Schnitzverzierungen aus.

Die Bildnerei spielt auf dieser nördlichen Strecke nur deshalb anscheinend eine geringere Rolle als an dem südlichen Wege, weil ihre Werke hier noch rücksichtsloser zerstört worden sind. Das zerbrechliche Material hat hier noch geringere Reste zurückgelassen als dort; und doch fehlt es auch hier nirgends an Spuren der früheren Verkleidung der Wände mit hervortretenden, von



Abb. 129. Der Tempel P von Chotscho. Nach Photographie von A. v. Le Coq in der „Zeitschrift für Ethnologie". (Zu S. 135.)

vorn gesehenen Stuckgestalten. Auch Tonfiguren und Tonköpfe sind hier und da aufgetaucht. Zu den besterhaltenen Wandreliefgestalten gehören die der „Statuenhöhle" bei Kyzyl, die noch deutlich an die Gandharakunst erinnern. Auch in einer Höhle von Schortschuk verraten die Überreste einer stehenden Heiligengestalt namentlich in den Füßen und der feingefältelten Gewandung noch hellenistischen Einfluß. Im ganzen macht sich dieser in der älteren Kunst der Umgebung von Kutscha deutlicher bemerkbar als in Chotscho und seinem Umkreise, dessen Kunstwerke nicht vor dem 8. Jahrhundert entstanden sind. Doch zeigen auch hier z. B. die erhaltenen Unterkörper göttlicher Gestalten aus dem Tempel russisch B (alle diese Bezeichnungen beziehen sich auf Grünwedels Plan von Chotscho) noch deutliche hellenistische Erinnerungen. „Antike Elemente", schrieb Grünwedel 1905, „stecken noch in den Köpfen der Tonfiguren; und daß die in Idikutschähri gefundenen Figuren noch mit der Gandharakunst zusammenhängen, ist auf den ersten Blick ersichtlich." Im Berliner Museum, das auch zwei große, maskenartig-individuelle Köpfe aus Khotan besitzt, kommen in dieser Beziehung namentlich drei lebensgroße Köpfe des 4. oder 5. Jahrhunderts aus der Umgebung von Kutscha in Betracht. Ihr erst wenig schematisiertes Haar läßt noch deutlich die hellenistische Behandlungsweise erkennen.

Die wichtigsten Ergebnisse haben die deutschen Ausgrabungen in Ostturkestan auf dem Gebiete der Malerei gezeitigt. Eine fast erdrückende Fülle buddhistischer Wandgemälde, die teils alle Legenden des Buddhamythus, teils alle Heiligen- und Göttergestalten seines Himmels

darstellen, ist in diesen nördlichen Oasenstädten wieder ausgegraben worden, und eine große Anzahl von ihnen schmückt jetzt das Berliner Museum für Völkerkunde. Diese ganze Wandmalerei bevorzugt, reich mit Blattgold durchwoben und hier und da mit vortretenden Stuckteilen erhöht, auf meist leuchtend rotem, seltener rotbraunem, blauem oder elfenbeinfarbenem Grunde rote, türkisfarbene, dunkelblaue, graugelbe oder schwarze Farben, mit denen die rote oder schwarze Umrißzeichnung ausgefüllt ist. Die nackten Teile bewahren dabei noch Reste der klassischen Modellierung mit Licht und Schatten, die allmählich immer gleichmäßigerer Glätte weicht. Auch in der perspektivischen und landschaftlichen Raumgestaltung, der diese Darstellungen keineswegs aus dem Wege gehen, ist der Übergang vom hellenistischen Realismus zum dekorativ-orientalischen Idealismus unverkennbar. Diese dekorative Stilisierung wird aber manchmal, wo die friesartigen Meerdarstellungsstreifen der Seitenwände mit ähnlichen Darstellungen der Rückwände zusammenklingen, wieder zu realistischen, auf Täuschung berechneten Gesamtwirkungen im Sinne unserer viel späteren Barockkunst ausgebeutet. Ein barock wirkender Einschlag läßt sich neben aller Nüchternheit, die manchmal hervortritt, auch in dieser Malerei nicht verkennen. Daß die älteren dieser Gemälde in ihrer Darstellungsweise an hellenistische Erinnerungen anknüpfen, ist ebenso offensichtlich, wie daß die jüngsten von ihnen allmählich ins chinesische Fahrwasser einlenken. Grünwedel hat in zeitlicher Folge, die hier zugleich eine örtliche Folge in westöstlicher Richtung bedeutet, vier Hauptstile der acht Jahrhunderte dieser Kunstentwickelung festgestellt.

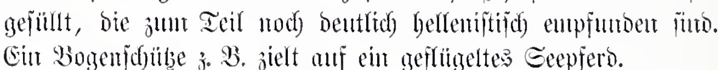
Im ersten dieser Stile, den Grünwedel schlechthin als Gandharastil bezeichnet, faßt er, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, „zunächst mehrere Variationen von Stilarten zusammen, welche am unmittelbarsten spätantike Elemente erkennen lassen. Die Variationen bestehen darin, daß in gewissen Höhlen das antike Element überragt, in anderen eine stark persische oder indische Beimischung bemerkt wird, daß in gewissen Höhlen Kompositionen vorkommen, welche aus den Gandharaskulpturen bekannt sind, während andere in ihren Urtypen antike Gemälde (Vasenbilder) vermuten lassen." Die Gemälde dieser Art müssen hier, wie an der Südstraße (S. 132 und S. 134), dem 3. oder 4. Jahrhundert zugeschrieben werden.

Die zweite Stilart, die Grünwedel nach den Ritterbildnissen der Höhle 19 von Ming-Öi auch als „Stil der Ritter mit den langen Schwertern" bezeichnet, ist eine örtliche Weiterentwickelung des ersten Stiles zu einer mehr mittelalterlichen Ausdrucksweise, die sich namentlich in den Trachten kundtut.

Diese beiden ersten Stilweisen meint Grünwedel als „indoskythischen Stil" zusammenfassen zu können. Beide kommen am häufigsten in den Höhlen der Umgebung von Kutscha (Ming-Öi, Kyzyl) vor, und beide schildern am häufigsten die Lebensgeschichte Gautama Buddhas von seiner Geburt bis zu seinem Tode (Parinirvana). Alle Wände dieser Höhlen pflegen mit einem Netz regelmäßiger Viereckbilder bedeckt zu sein. Zu den schönsten Bildern, die ins Berliner Museum gekommen sind, gehören die Darstellungen der Vorhalle und Hauptzella der „Pfauenhöhle" von Kyzyl. Die 16teilige Binnenkuppel des Hauptraumes war als Schirm aus Pfauenfedern gestaltet. Der obere Streifen der Zellawände stellte hier, wie so oft, eine Deckengalerie mit musizierenden Gottheiten dar. Der untere Teil der Wände erzählt die ganze Buddha-Legende. Öfter jedoch als eine Kuppel bildet in Kyzyl ein Tonnengewölbe die Decke der Hauptzella. Die Rückwand enthält dann eine Nische für das Kultbild, das in der Regel plastisch hervortritt. Berühmt sind die Bilder der „Höhle der Maler" zu Kyzyl, in der auch die Maler selbst sich bei ihrer Arbeit dargestellt haben. Die Quadratbilder der Hauptwände, die, soweit tunlich, ins Berliner Museum gekommen sind, schildern die bekanntesten Predigten Buddhas.

In ihrer Behandlung des Nackten und der Gewänder zeigen diese Gemälde Erinnerungen an den Stil der weichsten und freiesten griechischen Vasenmalerei, jedoch mit einem Stich ins indisch Weichliche und Völlige. Bewahrt das sitzende Kultbild eine gewisse feierliche Frontalität, so sind alle Gestalten, die es umgeben, in den freiesten Bewegungen und Verkürzungen verbildlicht.

Daß die landschaftlichen Hintergründe schon im „ersten Stil" nicht mehr hellenistisch, sondern fremdartig-ornamental aufgefaßt sind, zeigt die Berglandschaft mit dem sinnenden Buddha in der „Höhle mit der Äffin", zeigt aber auch die große zusammenhängende Gebirgslandschaft in der „Hippokampenhöhle" zu Kyzyl (Taf. 16 c). Die ganze Fläche füllen schematisch gestaltete Bergkegel, die über Bergkegeln, Bäume, die über Bäumen ansteigen. Tiere und menschliche Gestalten, die dazwischen zerstreut sind, knüpfen, wie die verwandten mittelalterlichen „Liebesgärten", vielleicht an persische Jagdbilder an. Der Meerfries der Seitenwände, der gerade hier mit der Meeresdarstellung der Rückwand zusammenfließt, ist mit Meerwesen

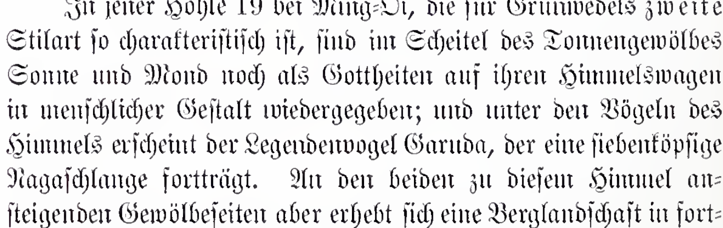


gefüllt, die zum Teil noch deutlich hellenistisch empfunden sind. Ein Bogenschütze z. B. zielt auf ein geflügeltes Seepferd.



Abb. 130. Stifter-Gemälde 2. Stils aus der 19. Höhle zu Ming-Öi. Nach Grünwedel.

Zu den bedeutsamsten Höhlengemälden des ersten Stiles gehören dann noch die der „Schatzhöhle" zu Kyzyl mit den vier schönen Buddhapredigten, deren Reste ebenfalls ins Berliner Museum gelangt sind, und mit dem prächtigen Bilde der Rückwand des zweiten Kuppelraumes, das vor einem thronenden, indisch gekleideten König eine Dame in eng anliegendem Gewande zeigt, die, von staunenden Zofen umgeben, im Begriff ist, ihren Schmuck abzulegen.



In jener Höhle 19 bei Ming-Öi, die für Grünwedels zweite Stilart so charakteristisch ist, sind im Scheitel des Tonnengewölbes Sonne und Mond noch als Gottheiten auf ihren Himmelswagen in menschlicher Gestalt wiedergegeben; und unter den Vögeln des Himmels erscheint der Legendenvogel Garuda, der eine siebenköpfige Nagaschlange forträgt. An den beiden zu diesem Himmel ansteigenden Gewölbeseiten aber erhebt sich eine Berglandschaft in fortgeschrittener Schematisierung. Die Berge bilden, wie auf altassyrischen Darstellungen, eine Art von Schuppennetz; und vor jedem der Einzelberge, auf dem eine einsame Blume blüht, ist eine kleine Figurengruppe dargestellt. Unter den großen Figurendarstellungen fallen besonders die dicht aneinandergedrängten Stifterreihen auf. Die „Ritter" tragen lange, reich besetzte Ärmelröcke mit zurückgeschlagenen Brustklappen. Ihre Beine sind in Beinlinge gehüllt (Abb. 130). Die Füße sind, scheinbar ohne den Boden zu berühren, abwärts gesenkt. Nach den langen Schwertern, mit denen sie gegürtet sind, hat Grünwedel 1909 den Stil benannt.

Dem zweiten Stil gehört dann z. B. das Hauptgemälde der oben abgerundeten Rückwand der „Höhle mit der Treppe" bei Kyzyl an. Es stellt die Versuchung Buddhas durch das Dämonenheer Maras dar. Am häufigsten aber ist diese Stilart in den Höhlen von Ming-Öi am Kumturatempel vertreten. Die Gestaltungen, die Grünwedel als Stilart 2b bezeichnet hat, leiten zum dritten Stil hinüber. Es würde uns zu weit führen, bei ihnen zu verweilen.

Die dritte Stilart, die dem 4. und 5., vielleicht auch noch dem 6. Jahrhundert angehört, hat Grünwedel noch 1909 als im wesentlichen einheimisch turkestanisch, obgleich zweifellos aus dem noch antikisierenden ersten und zweiten Stil hervorgewachsen, bezeichnet. Doch hob er hervor, daß diese ältere türkische Stilart bereits chinesische Elemente enthalte, wie sie z. B. in der

prächtigen Blumenornamentik der Deckenumrahmungen hervortreten. Als Stifter erscheinen jetzt „Männer mit Kinnbärten und fast chinesischen Zügen in langen hellen Gewändern mit Ledergürteln und Anhängern daran, hohen schwarzen Flügelmützen, bisweilen auch mit Hüten oder runden Turbanen“ und „Damen mit fast japanischen Coiffüren, deren Mittelstück ein breiter Kamm über der Stirn ist“. Die nationalen Grundzüge dieser Stilart werden wohl noch fester umschrieben werden müssen. Hauptsächlich lernt man sie, wenngleich sie auch in Ming-Öi und Kyzyl vorkommt, in den zehn Höhlen von Schortschuk bei Karaschah kennen. Als Kultbilder treten hier stehende Buddhagestalten an die Stelle der sitzenden. Die Formen zeigen noch eine solche Reinheit des Gandharastils, daß man meint, sie seien mittels erhaltener älterer Schablonen wiederholt. Von den Gemälden sind die der Doppelhöhle 3 mit den „Aufopferungen“ (Abb. 131) der Bodhisatwas und den „Buddhapredigten“, die der Höhle 7 mit den hübschen Jünglings-, Mädchen- und Stiftergestalten an der inneren Türwand, und die der Höhle 9 hervorzuheben, deren rückwärtiges Pfeilerbild die Verteilung der Reliquien des verewigten Buddha und das Nahen der Könige schildert, die um sie kämpfen. Die Begebenheiten aus dem Leben des Gautama werden immer seltener. Das Motiv der „meditierenden Buddhas“ verdrängt schließlich alle übrigen. Fortschreitende Schematisierung aber kennzeichnet die Formensprache dieses Stiles.

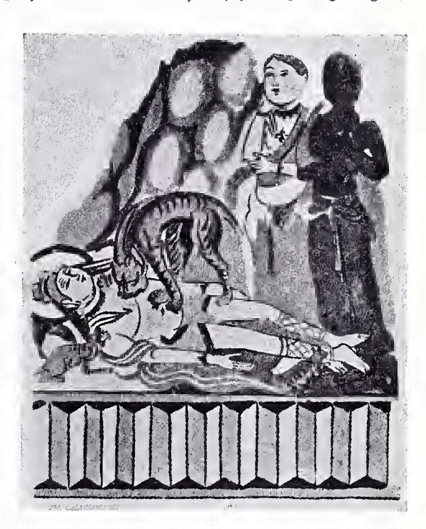


Abb. 131. Aufopferung eines Bodhisatwa aus der Höhle 3b zu Schortschuk. Nach Grünwedel.

Der vierte Stil endlich — der fünfte, lamaistische, kann uns hier nicht beschäftigen — tritt uns am deutlichsten in den Ruinen der Umgebung von Turfan entgegen. Er ist ein ausgesprochener Mischstil, der die verschiedenen Elemente, aus denen er besteht, ziemlich schematisch vereinheitlicht hat. Dieser Stil, den Grünwedel auch als den jüngeren türkischen Stil bezeichnet, ist der eigentliche uigurische Stil, der im 8. und 9. Jahrhundert blühte. Da ihm die großen Bilderfolgen angehören, die aus Chotscho ins Berliner Museum gekommen und von A. v. Le Coq in seinem großen Prachtwerk veröffentlicht worden sind, so ist er uns am geläufigsten von allen ostturkestanischen Stilarten. Die Fülle der wiederausgegrabenen Gemälde dieses vierten Stiles, die nach Berlin entführt und hier teilweise im Museum für Völkerkunde aufgestellt sind, teilweise noch in Kisten verpackt schlummern, ist fast erdrückend. An dem einzigen erhaltenen weltlichen Gebäude der alten Tempelstadt Idikutschähri oder Chotscho selbst, dem sogenannten Khans-Palaste, sind große Vorgänge weltlicher Art, Musiker, Mundschenken, Diener vor Anrichten mit Trinkgeschirren usw., dargestellt. An den Wänden der verschiedenen hier wiederausgegrabenen Tempel sind nur religiöse Gegenstände gemalt. An die Stelle der Legenden aus der irdischen Jugendzeit des Buddha treten jetzt an den Seitenwänden einige unerklärte figurenreiche Heldengeschichten. Die Kultbilder mit ihrem Pariwara, d. h. ihrem heiligen Gefolge, und die „Pranidhibilder“, die den prophezeienden Buddha, von Verehrern und Lauschern umgeben, stehend wiedergeben, spielen die Hauptrolle. Der Erbarmer Bodhisatwa Awalokiteschwara ist am häufigsten als Kultbild dargestellt. Über einer Lotosblume auf dem aus den Meereswogen aufsteigenden Berge Meru pflegt er zu sitzen. Das Meer, das durch Einzelspiralen

oder über- und nebeneinander gestellte Halbkreise gewellt ist, setzt sich manchmal, wie im Tempel α zu Idikutschähri und in vieren der 40 Höhlentempel von Bäzäklik, auf dem Freskofußboden der Zella fort. Die oberen Reihen der Seitenwände beherbergen die Gottheiten des Pariwara. Die Pranidhibilder gehören meist den Umgängen an. Die Heiligenköpfe zeigen feste typische Umrisse. Ihr etwas schematisches Oval betont das Untergesicht; die Augenbrauen stehen, einander an dem Nasenansatz berührend, wie mathematische Bogenzeichnungen nebeneinander. Von diesem schon fast chinesisch kalligraphischen Idealstil der Heiligengestalten aber unterscheiden sich namentlich die Stifterbildnisse durch ihre überraschend individuelle Eigenart; und unter ihnen fesseln vor allem die germanisch dreinblickenden rothaarigen, blau- und grünäugigen Gestalten unsere Aufmerksamkeit, die offenbar die im damaligen Uigurenreiche noch vorhandenen Überreste der einstigen skythischen Bevölkerung darstellen. In Chotscho selbst sind im Tempel T[1] z. B. einerseits Teufelsgestalten mit rundknorpeligen Fratzengesichtern, anderseits Lichtgestalten aus dem Paradiese des Amitabha, des Oberhimmel-Buddhas, dargestellt; im Tempel α sind einige große auf Seide, Leinwand oder Papier gemalte Hängebilder mit buddhistischen Heiligengestalten, die im Übergang zu ähnlichen ostasiatischen Hängebildern stehen, und Wandbilder von Manichäerpriestern mit weißen Gewändern und Mützen zum Vorschein gekommen. Die wichtigsten manichäischen Gemälde, die im Berliner Museum untergebracht und von Le Coq veröffentlicht worden sind, aber stammen aus der Gebäudegruppe K in Chotscho, die für ein Festhaus oder einen Tempel der Manichäer angesehen wird. Auf einem der Bruchstücke ist, nach links gewandt, wahrscheinlich der Religionsstifter Mani selbst mit seinem in kleinen Gestalten mehrreihig hinter ihm angeordneten priesterlichen Gefolge wiedergegeben. Alle tragen weiße Lichtgewänder und hohe, nach oben verbreiterte Kopfbedeckungen, einige kurze schwarze Vollbärte, andere Schnurrbärte. Auch die Tempel- oder Votivfahnen,



Abb. 132. Stiftergestalten aus einem Wandgemälde im Tempel 8 zu Bäzäklik, im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach A. v. Le Coq.

die in diesem Bau gefunden worden, sind mit ähnlichen feierlichen Gestalten bemalt. Von den manichäischen Handschriften dieser Fundstelle kommt namentlich das mit reicher Blütenornamentik ausgestattete Blatt unserer Farbentafel 17 in Betracht. Der alttürkische Text weist ins 8. oder 9. Jahrhundert hin. Auf der Vorderseite heben sich von dem blauen Grunde zwei übereinander angeordnete Reihen schreibender Manichäerpriester ab, die in weißen Gewändern und hohen weißen Mützen hinter niedrigen, unten mit farbigen Tüchern verhängten Pulten sitzen oder knieen. Hinter der oberen Reihe sprießen schlicht stilisierte Blütenbäume mit goldenen Stämmen empor, neben denen große dunkle Weintrauben herabhängen. Auf der Rückseite ist der obere Teil der Fläche auf dem blauen Grunde mit reichfarbig gekleideten Musizierenden zwischen Blütenranken geschmückt; und prächtige, aber schlichte, nicht akanthisierte Blüten- und Blätterranken füllen die ganze linke Hälfte dieser Seite. „Die Malweise", meint v. Le Coq, „mutet nicht, wie die indische oder chinesische, fremdartig, sondern vielmehr vertraut an. Man wird sie einerseits auf eine spätantike Malschule zurückführen, anderseits als die Quelle der berühmten späteren islamitisch-persischen Miniaturmalerei betrachten müssen." Zu den schönsten Funden, die im Manichäerbau K gemacht worden, gehören dann noch Bruchstücke von Seidenstickereien, die unter anderen Lotosblumen und Drachen darstellen. Die Gewänder und Blütenblätter sind im Plattstich, die Köpfe und Inschriften im Zopfstich ausgeführt. Die Hauptlinien waren durch aufgenähte Goldstreifen verstärkt. Die Farbenwirkung ist satt und sanft. Der persisch-sassanidisch-manichäische Ursprung dieser Stickereien kann als sicher gelten.

Außerhalb der Mauern von Chotscho sind im Tempel russisch Z im Norden von einer großen Stupengruppe andere Freskenbruchstücke des Berliner Museums gefunden worden, von denen eines einen sitzenden Buddha mit noch ausdrucksvollen Mienen, zwei andere eine männliche und eine weibliche Gestalt mit anbetend erhobenen Händen im jüngeren, schematischen Stile zeigen.

Einige Kilometer nördlich von Chotscho liegt die Schlucht von Sängim, aus deren Höhlentempel 7 z. B. das Wandbild des Berliner Museums stammt, das eine unbekannte Legende auf rotbraunem Hintergrund darstellt. Die Bilder einer anderen Höhle von Sängim hatten schon Klementz und, nach ihm, Grünwedel veröffentlicht.

Abermals einige Kilometer weiter gegen Norden, bei Murtuk, liegt die große, Bäzäklik genannte Felsentempelanlage, in der nicht weniger als 40 Einzeltempel erhalten sind. Aus dem zweiten dieser Tempel stammen z. B. die Bilder zweier stehenden Mönche, deren Gewänder noch einen recht natürlichen Fluß des Faltenwurfs zeigen. Aus dem neunten Tempel aber stammen die Hauptbilder, die aus Bäzäklik ins Berliner Museum gekommen sind. An den schmalen Wänden links und rechts vom Eingang der Zella waren die Stifter und Stifterinnen (Abb. 132) angebracht, die in langen, geblümten Röcken und hohen Mützen einherschreiten. Das Kultbild der Rückwand zeigte den heiligen Lotosteich in lehrreicher, landschaftlich-baulich stilisierter Auffassung. Auf den Seitenwänden waren auch drei krause Legenden erzählt. Verhältnismäßig den größten Raum in der Chotscho-Sammlung des Berliner Museums und in Le Coqs Prachtwerk aber nehmen die 15 großen Pranidhibilder des Umgangs ein. Die heiligen Männer stehen lehrend oder prophezeiend auf Lotosblüten. Ihre ganzen Gestalten sind mit großen, farbigen, mandelförmigen Nimben (die Mandorla des christlichen Mittelalters), ihre Köpfe sind nochmals von besonderen, kreisförmigen, vielfarbigen Heiligenscheinen (Aureolen) umgeben. Die anbetenden und lauschenden, manchmal auch musizierenden Stifter, Bodhisatwas und anderen, an ihren Nimben kenntlichen Heiligen stehen, knieen oder sitzen, kleiner als sie, teils unten im Grunde, teils übereinander zu beiden Seiten der Hauptgestalten. Vom oberen Rand der Gemälde

(Abb. 133) hängen in Falten gezogene farbige Teppiche herab; ihren unteren Rand bildeten schachbrettartige Muster. Die meisten Darstellungen heben sich von leuchtend rotem Grunde ab.

Die auf Stoffen gemalten Votivbilder oder Tempelfahnen aus Chotscho und der benachbarten „Stadt auf dem Yar", die einzelne buddhistische Götter oder Dämonen darzustellen pflegen, lehren uns nichts Neues. Feiner sind die Malereien auf Seide, unter denen das Brustbild eines Bodhisatwa mit prachtvoller, reich mit Steinen und Blüten geschmückten Goldkrone hervorleuchtet. Unter den Darstellungen auf Papier, die wohl stets Handschriften entlehnt sind, verdient eine freilich sehr beschädigte Reitergestalt besondere Beachtung, weil sie, wie Le Coq sagt, zu einer späteren, ostasiatisch veränderten „Darstellung einer in den älteren Siedelungen des Landes häufig abgebildeten legendenhaften Begebenheit" gehört. Die Reste von gewirkten und gewebten Seidenstoffen aus Chotscho können, wie O. v. Falke meint, weder ihren Elefantenmustern noch ihren Rankenstengelmotiven nach als sassanidisch oder byzantinisch, sondern nur als mittel- oder ostasiatisch angesehen werden; und noch deutlicher gehören die Stoffe mit dem Doppelhirschmuster zu jenen „kunstgeschichtlich wichtigen Seidengeweben, welche die Übertragung spätantiker und persischer Kunstformen nach Ostasien veranschaulichen". Andere Reste von Seidenstickereien dieser

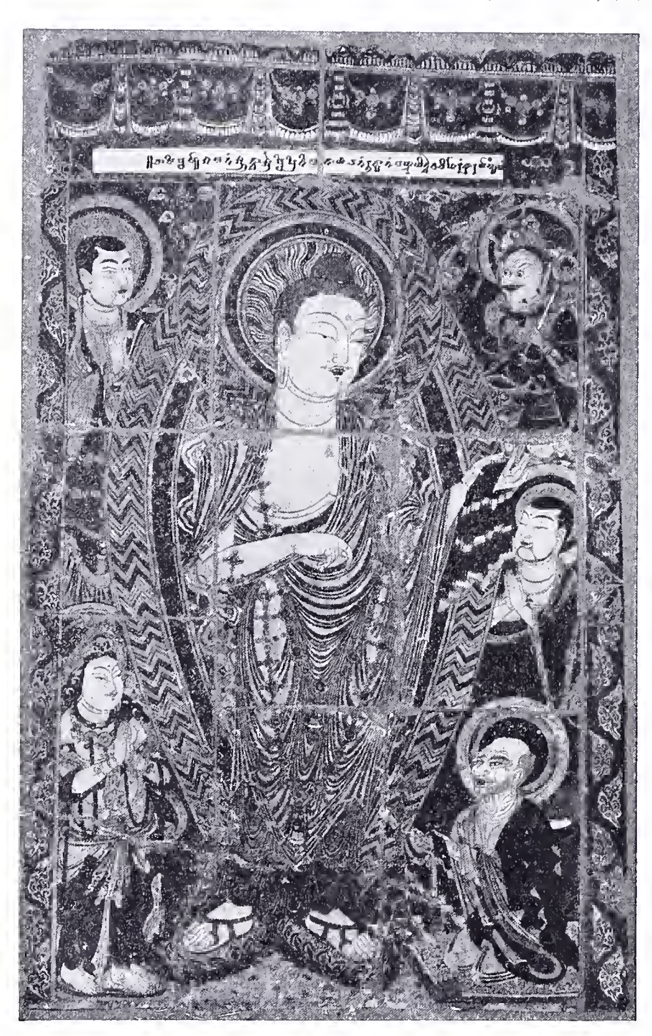


Abb. 133. Wandgemälde aus dem Tempel 9 zu Bäzäklik. Nach A. v. Le Coq.

Gelände schließen sich dagegen in ihrem „Zopfstich", Seide auf Seide, im Gegensatz zur freien Plattstich-Nadelmalerei Chinas und Japans, mehr der Art des persisch-türkischen Gebietes an.

In der ganzen Ornamentik dieser ostturkestanischen Kunst, die natürlich von ihren Anfängen in der Gandharakunst an bis zu ihrer Einmündung in den Strom der ostasiatischen Kunst mannigfache Wandlungen durchgemacht hat, die griechischen, altpersischen, sassanidischen, alttürkischen, mittel- und ostasiatischen Elemente zu sondern und entwickelungsgeschichtlich bis zu ihrer Verschmelzung zu verfolgen, würde natürlich außerordentlich fruchtbringend sein. Doch sind die Vorarbeiten der Sonderforschung auf diesen Gebieten noch nicht weit genug gediehen,

uns endgültige Schlüsse zu gestatten. Wir müssen uns daher an wenigen Bemerkungen genügen lassen. Neben natürlich stilisierten Pflanzenbildungen und Rankenstengeln spielen die hellenistisch-römischen Akanthusranken in völlig flächenhafter Stilbildung und die sassanidischen Palmetten- und Lotosblütenbüschel und -ranken in zum Teil noch plastisch-malerischer Auffassung eine Hauptrolle (Taf. 16 a). Alles pflegt mit einheimisch asiatischer Empfindung abgewandelt, aber auch mit uralt geometrischen, vorzugsweise rundlich gehaltenen Elementen verquickt zu werden. An gotische Motive erinnern der Blattrand mit eingesprengten Tiergestalten (Taf. 16 b) aus der „Halle mit dem Tierfries" zu Kirisch bei Kutscha. Aneinandergereihte Ovalkreise, Rauten, Zickzacke, Dreiecke, Vierblätter, Sterne, eckige Schachbrettmuster und Prismenbänder kommen in allen Spielarten vor. Mäander- und Wellenbänder („laufender Hund") sind ziemlich selten, fehlen aber keineswegs. Höchst eigentümlich und bezeichnend für die landschaftliche Phantasie der innerasiatischen Völker sind die Randstreifen, die aus schematisch stilisierten Landschaften, Reihen von regelmäßig nebeneinandergestellten kleinen Bergen und Bäumen (Taf. 16 d) oder tannenzapfenartigen Schuppennetzen mit Lotosblättern in jeder Schuppe bestehen. Die ornamentale Phantasie der ostturkestanischen Künstler war reich entwickelt; sie schreckte in gewissen Grenzen vor keinen Abwandlungen überkommener Motive, aber auch vor keinen Neubildungen zurück, die sich aus sinnbildlichen oder räumlichen Erwägungen ergaben.

Die ganze ostturkestanische Kunst, für deren Kenntnis bereits ein ungeheures Material herbeigeschafft worden, bedarf noch eingehender Untersuchungen durch die Sonderforschung, deren Spuren die allgemeine Kunstgeschichte erst folgen kann. Soviel aber ist heute schon klar, daß sie in manchen Beziehungen die Brücke bildet, die von der hellenistisch-östlichen Kunst auf der einen, von der sassanidischen und indischen Kunst auf der anderen Seite zur ostasiatischen Kunst hinüberführt. Das wirkliche Verhältnis der ostturkestanischen zur indischen und zur chinesischen Kunst ist noch keineswegs in allen Stücken festgestellt. Sicher erscheint jedoch, daß die ostturkestanische Kunst in bezug auf viele Hauptelemente der chinesischen Kunst, die besonders in ihren östlichen Bezirken auftreten, nach wie vor als der empfangende, nicht als der gebende Teil anzusehen ist.

Drittes Buch.

Die indische Kunst.

I. Die vorderindische Kunst.

1. Einleitung. Die Grundlagen der alten Kunst Indiens.

Im Norden von den wolkenumschleierten Eisgipfeln des höchsten Gebirges der Erde, im Nordwesten vom Industale, im Nordosten vom Gebiete des Brahmaputra, des mächtigsten Nebenstromes des heiligen Ganges, begrenzt, an den übrigen Seiten von den dunklen Fluten des Ozeans umspült, bildet das eigentliche Indien eine große, üppige Tropenwelt für sich, in der reich angebaute Gegenden mit mächtigen Urwäldern, Bambusrohrmarschen mit Dschungeldickichten, Tafelländer mit Flußtälern wechseln. Die Träger der geschichtlichen Gesittung Altindiens sind ein uns stammverwandter arischer Volksstamm, der im 2. Jahrtausend vor dem Beginn unserer Zeitrechnung, vom Norden kommend, zum Indus und später zum Ganges herabstieg, sich die Eingeborenen nach und nach und doch nur teilweise unterwarf, seine Gesittung aber in mächtigem, fruchtspendendem Strom über die ganze Halbinsel ergoß. Es war ein Volk, das seine Stein- und Bronzezeit bereits hinter sich hatte und im Vollbesitze der Metalle, im Vollbesitze des Ackerbaues und der Viehzucht seine nördlichere Heimat mit dem heißen Süden vertauschte; ein Volk von Priestern und Kriegern, deren Kasten sich deutlich, wenn auch nicht so scharf, wie man früher annahm, von den beiden niederen Kasten der Arbeitenden und der Dienenden absonderten; ein Volk von Sehern und Sängern, das, schon früh im Besitze einer vom Westen übernommenen kunstreichen Buchstabenschrift, seinen Glauben, seine Andacht und sein heißes Ringen nach Erkenntnis in den heiligen Gesängen der Weden niederlegte.

Auf die Hymnenzeit der Weden, die nicht vor dem 7. Jahrhundert v. Chr. gesammelt wurden, folgt die Zeit der Heldengedichte Mahabharata und Ramajana, deren Anfänge hinter dem ersten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung zurückliegen mögen. In diesen Gedichten bereitet sich die altbrahmanische Götterlehre vor, die auf der Grundlage der pantheistischen Gesamtvorstellungen der Wedenzeit schließlich zu der Anerkennung der drei großen Hauptgötter Brahma, des Schöpfers, Wischnu, des Erhalters, und Schiwa, des Zerstörers, führt. Als Hauptgott tritt bald der eine, bald der andere von ihnen mit einem Gefolge unzähliger Neben- und Halbgötter in den verschiedenen Einzelreichen des großen Landes hervor. Als Reformator der nach und nach in Äußerlichkeiten erstarrten brahmanischen Religion aber trat gegen 500 v. Chr. Gautama Siddhartha aus dem Geschlechte Sakyamuni als Buddha, d. h. der „Erleuchtete", auf. Seine Lebensgeschichte ist mit reichen Legendenblüten durchwoben worden. Geschichtlich

stehen nicht einmal sein Geburts- und sein Todesjahr fest. Doch hat man wahrscheinlich gemacht, daß er zwischen 560 und 557 v. Chr. geboren und zwischen 480 und 477 (andere meinen erst um 450 v. Chr.) „ins Nirwana eingegangen", d. h. gestorben sei. Waddell suchte 1912 die Grenzen seiner Lebenszeit zwischen 567 und 487 v. Chr. Seine Lehre verbreitete sich, nachdem Asoka, der König des mächtigen Hindureiches Magadha, sie um 250 v. Chr. zur Staatsreligion erhoben hatte, in raschem Siegeslauf über den größten Teil Süd-, Mittel- und Ostasiens und wurde dadurch zur ersten Weltreligion. Die Weisheit der Brahmanen blieb freilich die Grundlage der Weisheit der Buddhisten. Der Pantheismus und der Glaube an die Seelenwanderung wurden nicht angetastet. Aber an die Stelle der Götter, deren Schemen verblassen, treten die Heiligen; an die Stelle der Selbstkasteiung tritt die klösterliche Weltflucht; und als Zustand der höchsten Seligkeit, der das Endziel aller Seelenwanderung ist, erscheint das Nirwana, der traumlose Schlaf der Ewigkeit. Natürlich aber wurde in der buddhistischen Volksreligion Buddha selbst bald genug vergöttert. Lassen sagt: „Aus dem Charakter des Buddhismus folgt, daß es ursprünglich in ihm keine Mythologie geben konnte, aber zugleich aus dem Umstande, daß seine Anhänger Inder waren, die eine reiche Götterlehre besaßen, daß er sich nicht lange frei von dem Einflusse derselben halten konnte." Buddha selbst wurde vervielfältigt. Schon vor ihm waren 24 Buddhas geboren worden, und auch nach ihm können Buddhas geboren werden. Diese Nebenbuddhas, namentlich die kommenden, werden als Bodhisatwa bezeichnet; und das Streben jedes Frommen kann dahin gehen, einmal als Bodhisatwa wiederzuerscheinen. Der auf Gautama Siddhartha folgende letzte Buddha des gegenwärtigen Weltalters wird im voraus als eine Art Messias unter dem Namen des Bodhisatwa Maitreja verehrt; als Buddha Amitabha aber erscheint er als wirklicher Gott, der in ferner Himmelsherrlichkeit thront. Eine ganze Heerschar untergeordneter Götter und dämonischer Halbgötter, die dem Glauben der drawidischen Urbewohner Indiens entstammen, schließt den himmlischen Reigen. Aber auch Indra oder Tschakra, der altbrahmanische Luft- und Wettergott, spielt eine Rolle in der buddhistischen Legende. Wadschrapani, der mit dem Donnerkeil ausgestattete Untergott, erscheint als ständiger Begleiter Buddhas. Vergöttlichte Begriffspersonifikationen, wie die der Schri, der Göttin der Schönheit, werden vom Brahmanentum beibehalten. Wie sogar heilige Sprüche („Dharmi", Spells, Schutzsprüche) vergöttlicht wurden, hat Waddell ausgeführt.

Abstrakter blieb der Buddhismus der südlichen Richtung (Hinayana, „kleine Fahrt"), die sich in Ceylon und einigen Landschaften Hinterindiens erhalten hat, mythologischer und polytheistischer gestaltete sich der Buddhismus der nördlichen Richtung (Mahayana, „große Fahrt"), die sich über Nepal, Tibet und Ostturkestan nach Ostasien verbreitete. Als dritte Religion aber trat dem alten Brahmanismus etwa gleichzeitig mit dem Buddhismus der diesem nahestehende Dschainismus gegenüber, dessen Stifter Nataputta als „Dschina", d. h. Überwinder, gefeiert wurde. Vom Brahmanentum, wie der Buddhismus, nur als Sekte aufgefaßt, hat die Lehre der Dschaina sich im eigentlichen Vorderindien, in dessen Nordwesten sie noch heute blüht, länger lebendig erhalten als der Buddhismus, dessen Weltwirkung sie nicht erreichte.

Während der Buddhismus auf Ceylon, in Hinterindien, auf den Sundainseln, in Tibet, in China und Japan immer fester Fuß faßte, wurde er im eigentlichen Indien seit dem 6. Jahrhundert n. Chr. von der alten polytheistischen Volksreligion wieder aufgesogen, die nun als Neubrahmanismus das Feld behauptete. Im 7. Jahrhundert schon werden die buddhistischen Denkmäler in Vorderindien seltener, im achten hören sie beinahe ganz auf. Nur vereinzelte Ausläufer reichen bis ins 11. Jahrhundert herab.

Der Neubrahmanismus aber, der, wie der Buddhismus, nicht nur eine religionsgeschichtliche, sondern auch eine kunstgeschichtliche Macht war, stand gerade in höchster Blüte, als im 11. Jahrhundert der Islam seinen Eroberungszug nach Indien antrat, viele Millionen von Indern bekehrte und nach und nach zahlreiche Moscheen Allahs neben die Tempel Wischnus und Schiwas stellte. Die indische Kunstgeschichte im engeren Sinne hat es nur mit den Schöpfungen der brahmanischen und buddhistischen Kunst zu tun. Die indische Kunst des Islams werden wir mit diesem kennen lernen. Der Dschainismus aber hat nicht, wie noch Fergusson annahm, eine eigene Kunstrichtung erzeugt, sondern sich erst der buddhistischen, dann der neubrahmanischen Kunstweise angeschlossen.

Trotz der Gewissenhaftigkeit, mit der Forscher wie Fergusson, Burgeß, Cunningham, Smith, Cole, Le Bon, Maindron, Bühler und Grünwedel, denen sich neuerdings Künstler und Gelehrte wie Havell, Coomararwamy, Foucher, Waddell, William Cohn und andere teils anschließen, teils gegenüberstellen, die zahlreich erhaltenen indischen Kunstdenkmäler verzeichnet und untersucht haben, steht die indische Kunstgeschichte erst in den Anfängen einer wissenschaftlichen Vertiefung. Man erkennt wohl örtliche Unterschiede, die verschiedenen Einflüssen zugeschrieben werden; aber eine fortschreitende Entwickelung von innen heraus ist bis jetzt in der indischen Kunst noch nicht einwandfrei festgestellt worden. Grünwedel, dessen Ausführungen wir vielfach folgen, ging im Anschluß an Fergusson sogar so weit, ihr nur eine rückläufige Bewegung zuzuerkennen. Die beste zusammenhängende Geschichte der indischen Kunst hat Vincent A. Smith geschrieben. Am tiefsten in die Eigenart der indischen Kunst einzudringen haben E. B. Havell und seine Anhänger versucht, deren Auffassung freilich von Einseitigkeit nicht freizusprechen ist.

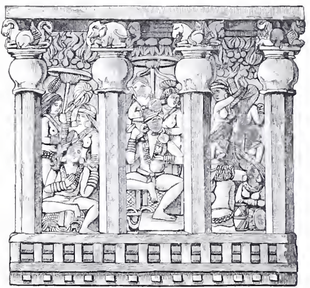


Abb. 134. Relief vom rechten Pfeiler des östlichen Tores zu Santschi. Nach Grünwedel.

Da die erhaltene altindische Kunst fast ausschließlich religiöse Monumentalkunst ist, so müßte auf eine tausendjährige altbrahmanische Kunst (bis 250 v. Chr.) eine tausendjährige buddhistische Kunst (bis um 750 n. Chr.) und auf diese wieder eine tausendjährige neubrahmanische Kunst folgen. Aus altbrahmanischer Zeit haben sich jedoch keine indischen Kunstdenkmäler erhalten. Die ältesten gehören der Zeit des Königs Asoka und der Erhebung des Buddhismus zur Staatsreligion an. Doch wäre es verfehlt, hieraus zu schließen, daß es keine altbrahmanische bildende Kunst gegeben habe. Das Geheimnis des spurlosen Unterganges der von den großen indischen Heldengedichten geschilderten, farbenreichen altbrahmanischen Kunst erklärt sich durch die Vergänglichkeit ihrer Bau- und Bildstoffe, die nur aus Holz und, wie schon Semper dargetan hatte, daneben aus gebrechlichem, mit farbigem Stuck bekleidetem Erd- und Ziegelwerk bestanden. Gerade dem feuchten, heißen Klima Indiens vermochten Holz- und Ziegelarbeiten nicht Jahrtausende standzuhalten.

Die Geschichte der indischen Kunstdenkmäler beginnt daher erst um 250 v. Chr. mit dem Übergange der indischen Kunst zum Steinbau; und die indische Steinkunst entsprang offenbar

der religiösen Begeisterung des Königs Asoka, der den zahlreichen Kunstbauten, die er zu Ehren Buddhas errichtete, ein ewiges Leben einhauchen wollte. Daß bei diesem Übergange einzelne Formen dem Steinbau der großen westlichen Nachbarreiche entlehnt wurden, ist um so erklärlicher, als diese Reiche bereits seit Jahrhunderten Beziehungen zu Indien unterhalten hatten. Zunächst lassen sich einige durch Persien vermittelte vorderasiatische Formen nachweisen, z. B. das wie ein umgekehrter Blütenkelch wirkende, glockenförmige Säulenkapitell, die Balken tragenden Tiere über den Kapitellen (Abb. 134; vgl. Bd. 1, S. 180), die überall dekorativ verwerteten Flügeltiere und Mischwesen, die gerieften Säulenschäfte und selbst das sogenannte Palmetten- und Lotosornament in der Stilisierung der westlichen Kunst. Vielfach spielen in der indischen Zierkunst hellenistisch stilisierte Knaben eine Rolle, die gewellte Langkränze schleppen. Auch haben sich ganz griechisch dreinschauende Statuen aus etwas späterer Zeit zu Mathura im oberen Gangesgebiet gefunden (vgl. S. 160). In der nordwestlichen indischen Grenzkunst aber, in der Kunst von Gandhara im Swatgebiet, überwog, wie wir gesehen haben (S. 122—128), in den ersten Jahrhunderten n. Chr. das hellenistische Element in der gesamten Formensprache bei rein buddhistischem Inhalt in solchem Maße, daß es das Erstaunen aller Kenner der Kunstgeschichte erregt hat.

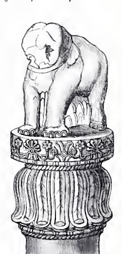


Abb. 135. Kapitell einer Siegessäule zu Sankissa. Nach Fergusson. (Zu S. 148 u. 149.)

Es fragt sich nur, ob diese Erscheinungen genügen, um, wie es nach Cunninghams Vorgange eine Zeitlang üblich war, die ganze buddhistische Kunst Indiens in eine persisch-indische und eine griechisch-indische Kunst einzuteilen, so daß für eine nationalindische Kunst überhaupt kaum noch Platz übrigbleibt. Wir glaubten diese Frage schon in der ersten Auflage dieses Buches verneinen zu müssen und sehen jetzt mit Genugtuung, daß diese Ansicht inzwischen von Forschern wie Foucher, Smith und Havell selbständig begründet und ausgestaltet worden ist. Was zunächst die sogenannte persisch-indische Kunst betrifft, so stehen in ihren Zierteilen von Anfang an offenkundig einheimische Tier- und Pflanzenformen in durchaus indischer Auffassung neben den eingeführten; vor allen Dingen aber ist der Gesamteindruck der indischen Baukunst und Bildnerei nach Form und Inhalt weit entfernt davon, sich an persische Vorbilder anzulehnen. Wenn Reste der älteren indischen Holz- und Stuckkunst erhalten wären, würde die Fragestellung vermutlich auch völlig anders lauten. Wir würden dann die freibewegte indische Reliefkunst der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung, die fast wie Athene dem Haupte des Zeus entsprungen zu sein scheint, wahrscheinlich auch entwickelungsgeschichtlich fassen können, anstatt mit Foucher und Smith nur darauf hinzuweisen, daß sie zwar nicht aus der gleichzeitigen hellenistischen Kunst abgeleitet sei, von dieser aber doch gelernt haben müsse, die heimische Natur mit eigenen Augen anzusehen und im Reliefstil lebendige Geschichten zu erzählen. Was sodann die etwas spätere eigentliche griechisch-buddhistische Kunst Indiens betrifft, so ist diese, von den versprengten Erscheinungen in Mathura abgesehen, doch auf jenen äußersten Nordwesten des jetzigen Indien beschränkt geblieben, den ursprünglich niemand zum eigentlichen Indien gerechnet hat. Die Gandharakunst gehört nicht zu den Quellen der indischen, sondern zu den Ausläufern der griechisch-römischen Kunst. Auch Grünwedel, der die englische Einteilung im ganzen anerkennt, sagt: „Während in der älteren persisch-indischen Gruppe das nationalindische Element den Hauptstock bildet und so sich auf indischem Boden weiterentwickelt, hat die Gandharaschule fremde, antike Formengebung. Sie beeinflußt später

die indische Kunst, bleibt aber isoliert und ist in ihrem Fortleben am dauerhaftesten in der kirchlichen Kunst der nördlichen außerindischen Schule.“

Besonders scharf ist Havell der Ansicht entgegengetreten, als bedeute die Gandharakunst oder die wirklich mehr oder weniger von ihr beeinflußte Kunst von Mathura und Amarawati den Höhepunkt der indischen Kunst. Diesen findet die neue, aber unserem Empfinden nach allzu einseitige Anschauung erst in der neubrahmanischen Kunst des 8. und 9. Jahrhunderts n. Chr., die sich nach Abstreifung oder Aufsaugung aller westasiatischen und griechisch-römischen Elemente auf sich selbst und ihr eigenstes, innig und weltfremd beseeltes, allem leiblichen Empfinden abholdes Kunstgefühl besonnen habe.


Abb. 136. Löwenkapitell von Sarnath. Nach Vincent Smith.

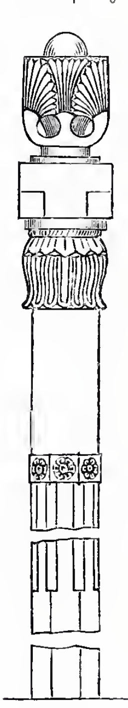
2. Die buddhistische Kunst Vorderindiens. 250 v. Chr. bis 650 n. Chr.

Die buddhistische Kunst Indiens beginnt für uns, wie gesagt, erst um 250 v. Chr. am Hofe des großen Königs Asoka (272—231) von Maghada, dessen Reich sich nicht nur von den Mündungen des Indus bis zu denen des Ganges, sondern auch bis tief ins Herz der vorderindischen Halbinsel hinein erstreckte. Hochragende, heilige Sinnbilder tragende Denksäulen (Stambhas, Lats) und halbkugelförmige Gedächtnis- und Reliquienmale (Stupas, Topes, auch Tschaityas, auf Ceylon Dagobas oder Dagops genannt) sind die glaubwürdigsten Zeugen altbuddhistischer Kunst. Die Klöster, die Viharas hießen, und die Versammlungshallen, auf die, da sie meist Stupas umfaßten, der Name der Tschaityas übertragen wurde, haben sich vor allem erhalten, soweit sie als Grottenbauten in natürliche Felsen gehöhlt waren.

Wir wollen zunächst die buddhistisch-indische Baukunst als solche, sodann ihren reichen Bildschmuck betrachten. Von der Pracht des Palastes, den schon Asokas Großvater Tschandragupta (der Sandrakottas oder Sandrokyttos der Griechen) in der Hauptstadt Pataliputra (heute Patna) am unteren Ganges errichtete, erzählen griechische und römische Schriftsteller, daß sie die der Königspaläste von Susa und Ekbatana übertroffen habe; als Steinbau aber dürfen wir uns auch diesen Palast nicht denken. Erhalten hat sich nichts von ihm oder seinesgleichen.

Erhalten haben sich aus Asokas Zeit namentlich einige Musterbeispiele jener aus verschiedenen Anlässen errichteten Denksäulen, die, zum Teil verpflanzt, noch heute in der Gangesebene aufragen oder zertrümmert am Boden liegen. Ihre Schlankheit läßt darauf schließen, daß auch ihnen Holzmasten aus Baumstämmen vorangegangen sind. Gerade diese Säulen zeigen auf der Höhe ihres schlanken Rundschaftes das mit herabfallenden Blättern geschmückte Glockenkapitell Persiens, das oft oben und unten durch gemeißelte Stricke und Perlenschnüre vom Schaft und von der Deckplatte getrennt wird (Abb. 135); gerade sie tragen, manchmal am Hals des Schaftes, manchmal am hohen Rande der Deckplatte des Kapitells, das ausgebildete Palmetten-

oder Lotosornament der westlichen Kunst; aber gerade sie tragen in der Regel auch bekrönende Sinnbilder echt indischer Art, wie das Speichenrad, das Fabelkrokodil Makara, den Elefanten und, am häufigsten, den Löwen, der ganz Asien gehört. Dreißig solcher Säulen soll Asoka errichtet haben. Zehn erhaltene sind mit seinen Inschriften versehen. Zu den besterhaltenen gehört die schöne, schlanke, etwa 10 m hohe, von einem sitzenden Löwen bekrönte Säule zu Lauriya-Nandangarh, deren Plattenrand mit einer Schar fliegender heiliger Gänse in flachem Relief verziert ist. Noch älter ist wohl die gedrungene Säule zu Bakhira; andere stehen zu Delhi, zu Allahabad, zu Tirhut, zu Rampurwa, zu Sankissa und vor dem Grottentempel zu Karli. Das schönste Kapitell von allen Säulen Asokas trägt die zu Sarnath (Abb. 136). Sein Plattenrand ist mit heiligen Rädern und Zeburindern geschmückt. Auf der Platte aber halten vier sitzende, mit den Rücken aneinandergefügte Prachtlöwen Wache. Die Plattenränder der Elefantensäule zu Sankissa (Abb. 135) und der Stiersäule zu Rampurwa sind mit Palmetten- und Lotosmotiven verziert, denen sich mit ähnlicher Wirkung eine Geißblattblüte gesellt. Sohrmann, der der indischen Säule eine lehrreiche Abhandlung gewidmet hat, weist darauf hin, daß ihre spätere Entwickelung eine Häufung der Glieder des Kapitells und eine Veränderung der schlicht verjüngten Rundgestalt des Schaftes bringt. Eine Säule zu Besnagar (Abb. 137) aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. scheint die älteste zu sein, deren unten achtseitiger, in der Mitte sechzehnseitiger Schaft erst oben unter der Glocke in die Rundung übergeht. Als Bekrönung trägt sie einen stilisierten Palmettenstrauß, am Ansatz der Rundung des Schaftes einen Rosettenring. Eine andere Säule zu Besnagar trägt auf vielgliederigem Kapitell das merkwürdig verkürzte Makara-Ungeheuer. Manche Säulen besonderer Gestalt sind auf den gleichzeitigen Reliefdarstellungen abgebildet.


Abb. 137. Denksäule zu Besnagar. Nach Sohrmann.

In großer Anzahl haben sich sodann jene mächtigen kuppel- oder wasserblasen-förmigen Buddhadenkmäler erhalten, die teils nur zur Erinnerung an den Erdenwandel des vergöttlichten Meisters, teils aber auch über Reliquien desselben errichtet worden sind. Es sind jene traumhaften Stupas, die zu den eigentümlichsten Erscheinungen der indischen Nationalkunst gehören, vielleicht auch bereits in altbrahmanischer Zeit vorgebildet waren. Auf quadratischer Terrasse erhebt sich der massiv aus kleinen Steinen errichtete Kuppelbau, dessen Gestalt an die Wasserblase, das Sinnbild der Vergänglichkeit, mahnt. Auf seinem abgeflachten Gipfel trägt er einen schirmartigen, in einer Reihe von Absätzen emporstrebenden Aufsatz, der den heiligen Feigenbaum, unter dem Buddha seine Eingebung empfing, nach anderen auch den wirklichen Sonnenschirm als Abzeichen königlicher Würde in Erinnerung bringt. An seinem breiten Sockel aber ist der Stupa in der Regel von einem Steinzaun umfriedet, der den um ihn herumführenden Umzugsweg abgrenzt und mit hohen, triumphpfortenähnlichen Eingangstoren und dem reichsten bildnerischen Schmucke ausgestattet ist. Die Bedeutung der Pfeiler dieser Steinzäune mit ihrem bald als Rosetten, bald als Bildwerkrahmen stilisierten Rundscheibenbesatz für die Entwickelung der Gestalt der tragenden Pfeiler und Säulen Indiens hat Sohrmann dargelegt. Der Ansicht Smiths, daß die Stupas nicht aus den Erdaufschüttungen frühgeschichtlicher Gräber (Tumuli; vgl. Bd. 1, S. 154 und 164) hervorgegangen, sondern den Kegeldächern runder Bambushütten nachgebildet seien, können wir uns nicht anschließen. Hatte doch schon jenes uralte Grabmal des

Tantalos in Kleinasien die Gestalt der buddhistischen Stupas Indiens! Offensichtlich aber sind diese Steinzäune (engl. Railings) und ihre Tore aus älteren Holzbauten dieser Art hervorgegangen, deren Stilgepräge sie durchaus bewahren. Sie gehören zu den wichtigsten, manche von ihnen zu den glänzendsten Denkmälern der indischen Kunstgeschichte. Erhalten haben sich Stupas mit oder ohne ihre Steinzäune und Steinzäune mit oder ohne ihre Stupas in mehr oder weniger zertrümmertem Zustand an den verschiedensten Stätten des indischen Reiches. Ihrer fünfundzwanzig bis dreißig, unter denen sich der berühmte, 26 m hohe Stupa von Santschi (Abb. 138) befindet, liegen im Umkreis von Bhilsa, am nördlichen Fuß des Windhyagebirges, recht im Herzen Indiens. Am Ganges, bei Benares, liegt der Stupa von Sarnath, an der Grenze Südindiens lag der Stupa von Amarawati, dessen Zaunstücke im Indischen Museum zu London aufbewahrt werden. Nur Steinzäune mit Toren aber haben sich z. B. in Barhut (Barahat, zwischen Bhilsa und Sarnath), zu Mathura und weiter östlich, in Buddha Gaya (Bodh-Gaya), einer der heiligsten Stätten des alten Magadhareiches, erhalten.

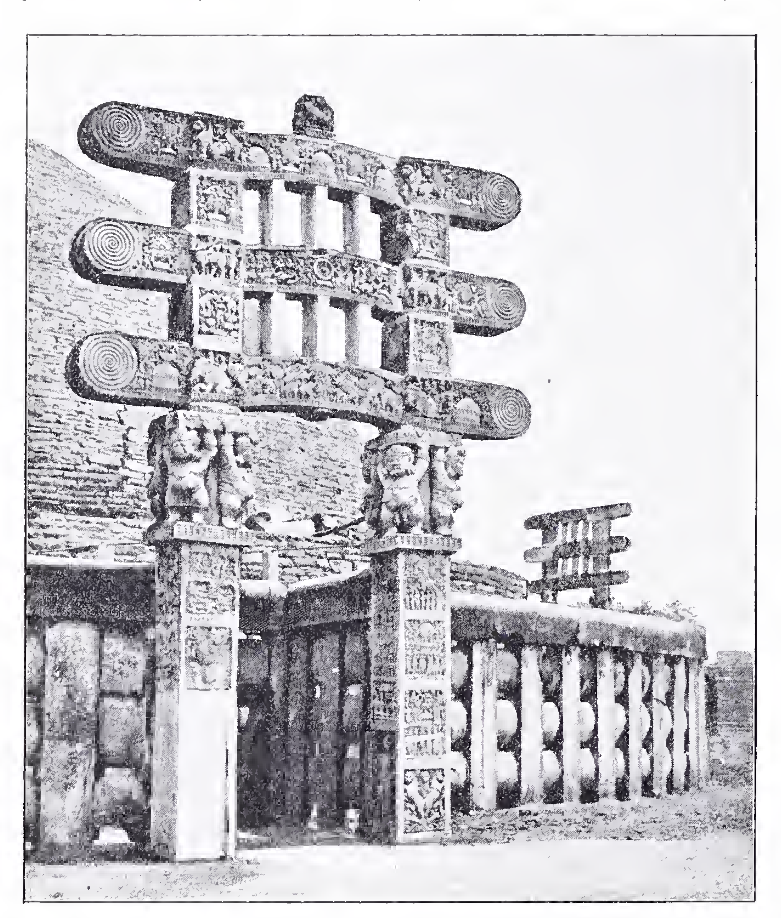


Abb. 138. Der Stupa von Santschi. Nach Cole.

Über das Alter dieser und anderer erhaltenen Stupas und Steinzäune ist die neuere Forschung sich ziemlich einig. Noch vor Asokas Zeit ist vielleicht der Stupa von Pigrawa an der Grenze von Nepal entstanden. Der Zeit Asokas gehört jener Stupa von Santschi an, dessen glatter Steinzaun (Abb. 138) noch unverziert ist, während seine Tore auf reichste mit Bildwerken geschmückt sind. Der Schunga-Dynastie (178—66 v. Chr.) entstammen die Steinzäune von Barhut, von Buddha Gaya und von Besnagar bei Bhilsa, wahrscheinlich, nach den altertümlichsten ihrer Reliefs zu urteilen, aber auch die von Mathura und Amaravati, deren bekannteste Bildwerke freilich erheblich jünger sind.

Abbildungen der großen Stupas sind die kleinen Reliquienbehälter, die im Inneren der buddhistischen Tempel die Stelle unserer Altäre einnehmen (Abb. 142); und als Weihgeschenke

wurden noch kleinere Stupas, die eigentlich nur als Abbilder solcher Bauten anzusehen sind, an heiligen Stätten aufgestellt.

Daß es auch dschainistische Stupas gab, ist genügend bezeugt. Erhalten aber haben sich nur Stupas buddhistischen Ursprungs.

Aus der ganzen Zeit vor Christi Geburt und den nächstfolgenden Jahrhunderten haben sich nennenswerte Reste sonstiger freistehender Bauten nicht erhalten. Hier und da freigelegte Grundmauern lassen erkennen, daß der Grundriß der Versammlungssäle (Tschaityahallen) in der Regel ein langes Rechteck bildete, dessen vordere Schmalseite vom Eingang durchbrochen wurde, während die rückwärtige Schmalseite im Halbkreis geschlossen war. Immerhin ist ein nur 8 m langer Backsteinbau dieser Art mit tonnengewölbtem Firstdach, zu Ter in der Provinz Bombay, dadurch der Zerstörung entgangen, daß er später mit einem brahmanischen Tempel überbaut wurde; und auch zu Tschesarla in der Provinz Madras hat sich ein ähnliches Bauwerk erhalten. Das genaue Alter dieser frühbuddhistischen Freibauten läßt sich aber nicht ermitteln.

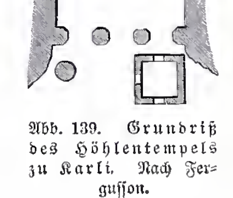


Abb. 139. Grundriß des Höhlentempels zu Karli. Nach Fergusson.

Wenn es heißt, Asoka habe den Tempel von Buddha Gaya dem heiligen Feigenbaum gegenüber gegründet, unter dem Buddhas Erleuchtung die höchste Stufe erreichte, so kann sich das nicht auf den neunstöckigen, vierseitigen, nach oben verjüngten Turmtempel, der jetzt das Wahrzeichen der heiligen Stätte ist, sondern nur auf eine kleine Kapelle oder auf den Stupa beziehen, aus dem er sich entwickelt haben soll. Wahrscheinlich im 5. Jahrhundert n. Chr. errichtet, aber 1306—09 von buddhistischen Birmanen erneuert und unlängst abermals hergestellt, mag dieser Turm in seiner ursprünglichen Gestalt immerhin eines der frühesten Beispiele jener Entwickelung der Stupas mit ihren Schirmaufsätzen zu vielstöckig gen Himmel steigenden Türmen gewesen sein, wie sie uns in der brahmanischen Kunst Indiens und, anders gestaltet, in der buddhistischen Kunst Nepals und Ostasiens wiederbegegnen werden.

Die zahlreichsten und merkwürdigsten Denkmäler altindischer Kunst aber sind die Höhlen- oder Grottenbauten, die bald zu kirchlichen Versammlungshallen (Tschaityas), bald zu zellenreichen Klöstern (Viharas) ausgebildet erscheinen, oft aber aus Tempelhallen und den zu ihnen gehörigen Klosterzellen bestehen. Höhlentempel fanden wir bereits bei den Ägyptern (Bd. 1, S. 93 und 95); aber dem buddhistischen Geiste der Weltflucht war es vorbehalten, die Höhlenwohnungen, die wir als Notbehelfe mancher Ur- und Naturvölker kennen gelernt haben, im Sinne monumentaler Großkunst zu erweitern, zu gliedern und aufs reichste zu verzieren. Natürliche Höhlen mögen hier und da den Boden der Anlagen gebildet haben; im wesentlichen aber sind sie künstlich mit großer Mühe in den harten Felsen hineingemeißelt. Der Grundplan dieser Anlagen richtet sich nach ihren Zwecken; die Klöster pflegen kleine quadratische Zellen um einen quadratischen oder rechteckigen, von Pfeilern getragenen Mittelraum zu enthalten; kunstgeschichtlich bedeutsamer sind die Andachtssäle, deren Inneres den altchristlichen Basiliken doch wohl nur deshalb ähnlich sieht, weil die gleichen Bedürfnisse auch hier die gleichen Anlagen erzeugt haben. Die länglichen, dem Eingang gegenüber im Halbrund geschlossenen Säle sind immerhin groß genug, um Deckenstützen zu verlangen, die, wie im griechischen Tempel, schmale Nebenschiffe von dem großen Mittelschiffe abscheiden, aber auch, wie z. B. in den Höhlentempeln zu Bedsa und Karli (Abb. 139),

um das Halbrund der Schlußwand herumgeführt werden. Hier erhebt sich vor ihnen der kleine Stupa oder Dagop, der wasserblasenförmige, mit dem Schirm bekrönte Reliquienbehälter, an dem oder an dessen Stelle erst später jene riesigen Bildsäulen des Buddha erscheinen, die charakteristisch für den Eindruck vieler dieser Andachtshallen sind und ihnen erst den Charakter wirklicher Tempel verleihen. Ihr Licht erhalten sie nur von der Eingangsseite, die manchmal Tür und Riesenfenster in einer Öffnung enthält, in der Regel aber eine halbrunde, spitzbogige, hufeisenförmige oder kielbogenartig geschweifte Fensteröffnung über einem regelrechten Portalbau und vor diesem noch eine von dem überhängenden Felsen umrahmte Eingangshalle (Veranda) zeigt. Die Öffnung selbst wird in der Regel von einer vielfach durchbrochenen und verzierten Schirmwand (englisch screen) geschlossen. Auch im Inneren pflegt die Decke der Höhlensäle halbrund oder gar hufeisenförmig ausgehauen zu sein, so daß sie den Eindruck eines regelrechten oder geschweiften Tonnengewölbes macht; und merkwürdig ist hierbei, daß die Wölbungen mit Rippen bedeckt zu sein pflegen, die nur dem Holzstil entnommen sein können, ja manchmal, in Erinnerung an die hölzernen Freibauten, die vor und neben diesen Höhlentempeln bestanden haben müssen, aus wirklichem Holzwerk eingesetzt sind.

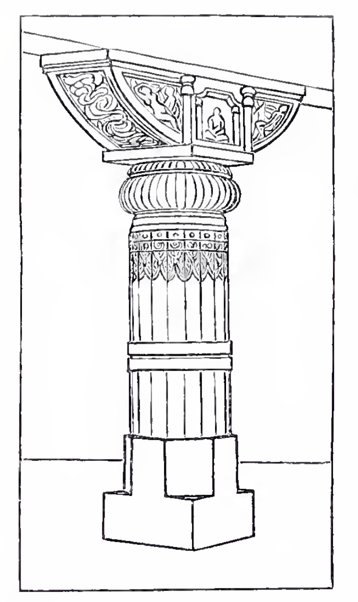
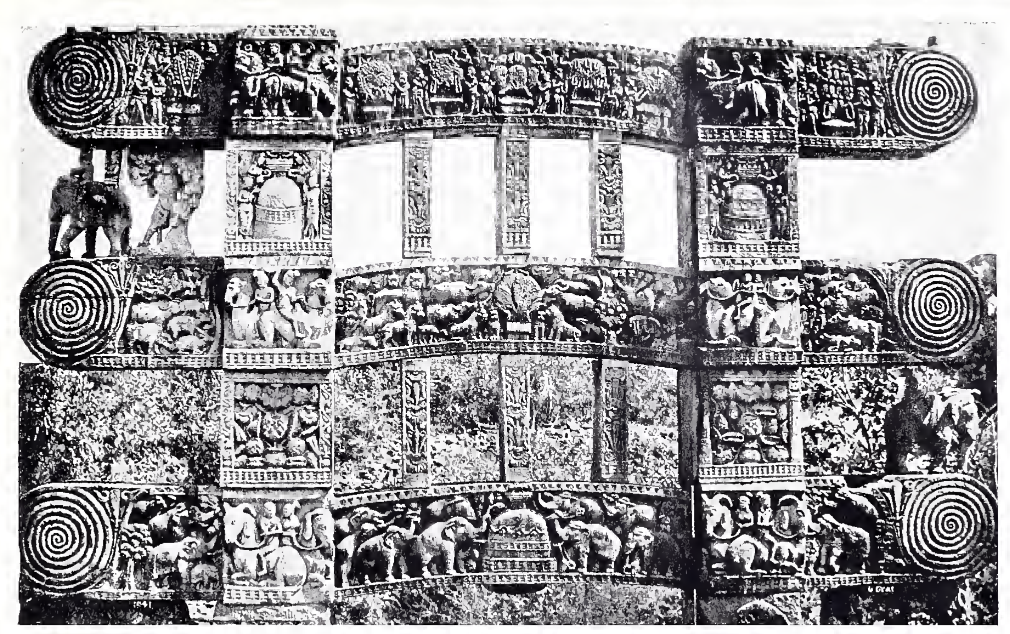


Abb. 140. Säule mit Tragarmkapitell in der 21. Grotte zu Adschanta. Nach Sohrmann.

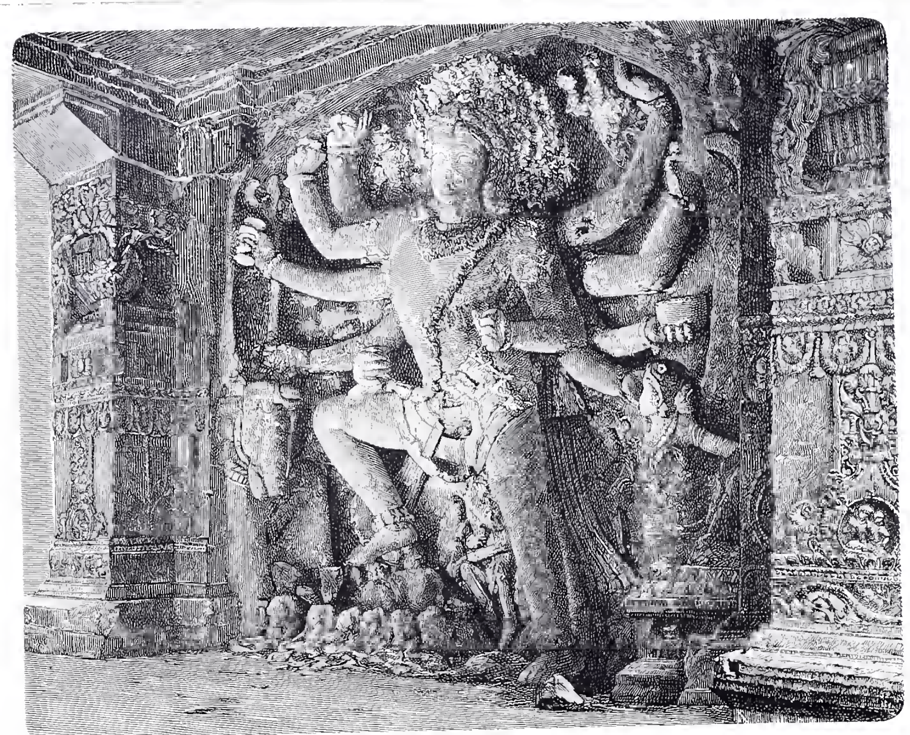
Die tragenden indischen Säulen bewahren in diesen Grotten, wie Sohrmann gezeigt hat, anfangs noch ihre persisch-indischen Glockenkapitelle, deren Tier- und Menschenaufsätze manchmal etwas gefühllos als Deckenträger verwandt werden, manchmal aber auch nur als Beiwerk die tragende Deckplatte zu beleben scheinen. Auf die viereckige Stufenbasis folgt oft ein mächtig ausladender Rundwulst, der hier und da Topfgestalt annimmt. Die Schäfte pflegen achteckig zu sein. Aus dem Kapitell wachsen oft noch Stützarme hervor, auf denen die Deckbalken ruhen, ein Motiv, das deutlich auf den Holzstil persischer Kapitelle (Bd. 1, S. 181) zurückweist. Diese Stützarmkapitelle haben, wie die der reich verzierten Pfeiler der Grotte zu Nasik und einiger Grotten (Abb. 140) zu Adschanta, die Glockenform bereits in die des gerieften Polsters verwandelt. Gerade diese Polsterkapitelle nehmen oft noch ein breites Stützarmkapitell auf ihr Haupt. Umgewandt aber wird das Glockenkapitell zum Kelch- oder Vasenkapitell, wie es öfter in den späteren brahmanischen Freibauten als in den buddhistischen Grottentempeln hervortritt. Ein Pfeiler aus Eran trägt es schon in der Zeit der Gupta-Dynastie (4. Jahrhundert n. Chr.), und ein Pfeiler aus der sogenannten „falschen Grotte“ zu Udayadschiri (Abb. 141) zeigt es um 430 n. Chr. bereits mit dem üppig unter der Deckplatte hervorquellenden Eckblattwerk ausgestattet, das später manchmal große Teile des Kapitells überwuchert. Eine große Freiheit, ja Willkür in den Verhältnissen kennzeichnet die indische Säulenkunst wie die ganze bauliche Formensprache Indiens. Kaum eine Säule gleicht völlig der anderen.

Als ältester erhaltener Grottenbau dieser Art, dessen geschweift spitzbogiger Eingang die Holznachbildung noch deutlich zur Schau trägt, gilt die Lomas-Rischi-Grotte im Bezirk Gaya, die um 257 v. Chr. angesetzt wird. Über dem Mitteltor folgt ein fein gearbeiteter Elefantenfries der Bogenrundung.



a Die Reliefs des östlichen Steintores von Santschi.
Nach E. B. Havell.

b Bildwerke rechts vom Eingang des Tempels von Karli.
Nach Johnson und Wilson.



a Schiwas Triumphtanz. Brahmanisches Relief im Grottentempel zu Ellora.
Nach Photographie.

b Schlachtroß im Kampfe. Steinbildwerk von Konarak.
Nach E. B. Havell.

Zu den ältesten Grottenwerken dieser Art, die noch dem 3. oder doch dem 2. Jahrhundert v. Chr. entsprossen, werden auch die Bauten zu Bihar und Udayadschiri im bengalischen Osten der großen indischen Halbinsel gezählt. Zahlreicher und wichtiger aber sind die Tempel- und Klosteranlagen, die im Westen Vorderindiens in den harten roten Granit des Ghatgebirges eingehöhlt sind. Die Höhlenbauten von Bhadscha, Kondane, Bedsa, Nasik, Pitalkhora, Adschanta (Adjunta) aus dem zweiten, von Karli aus dem ersten Jahrhundert v. Chr., denen sich die späteren Hallen von Adschanta und die Grotte von Kenheri auf der Insel Salsette im Hafen von Bombay anschließen, bilden hier eine lange Kette bedeutsamer Stätten altindischer Kunst.

Die nur ungefähr bestimmbare Altersfolge jener ältesten Grottentempel Indiens vergegenwärtigt uns die allmähliche Versteinerung der alten Holzbauten. Es ist, als ob man sich ursprünglich einen freistehenden Holztempel als in die Höhle hineingeschoben gedacht habe. In Bhadscha erkennt man noch deutlich die Löcher im Fels, in denen die Balken des Holzvorbaues ruhten; hölzerne Rippen sind noch im Tempel von Karli (78 v. Chr.; Abb. 142) erhalten; und Reste der ursprünglich überall hölzernen Schirmwand zwischen dem Inneren und der Vorhalle sind noch im Tschaitya von Kondane erkennbar. Wo diese hölzerne Schirmwand, wie in Bhadscha, der zehnten (ältesten) Höhle von Adschanta und in einer der Vihara-Grotten von Pitalkhora, später nicht durch eine steinerne ersetzt worden ist, fehlt sie völlig; wo sie in Stein übersetzt worden ist, wie schon in Lomas-Rischi, wie dann in Bedsa, Nasik, Karli (Taf. 20) und in manchen späteren Höhlen, aber hat sie oft eine neue Ausbildung erhalten. Anfangs ahmte der Steinhauer die Formen des Holzgerüstes einfach nach, besonders deutlich, außer in Lomas-Rischi, in einer der Grotten von Bihar und am Tschaitya von Kondane, dessen Fassade die vollständigste und einheitlichste von allen ist; allmählich lernte er die Motive der Holzbaukunst beliebig, oft spielend, zu verwerten, wie in Bedsa, in Nasik (Abb. 143) und noch freier in Karli (Taf. 20); und selbst der vollendete Steinstil dieser Fassadenbaukunst, wie er uns im 5. Jahrhundert n. Chr. in den späteren Grotten von Adschanta entgegentritt, läßt sich immer noch wie eine Übersetzung aus der Zimmermannskunst an. Alle Friese und Wandfelder der scharf gegliederten Fassaden sind aufs reichste mit Bildwerk geschmückt, zwischen dem die Reliefbilder kleiner Stupas manchmal, wie in Bhadscha und Pitalkhora, als Ziermotive verwertet erscheinen. Das beliebteste Ziermotiv zu Bhadscha und Bedsa wie zu Kondane und Karli aber ist das ursprünglich aus dem Flechtzaun in den Holzstil, dann vom Holzbau in den Steinbau übertragene Zaungeflecht. Die Deckenstützen im Inneren und ihre Vertreter an den Fassaden dieser Bauwerke sind anfangs gedrungen, einfach, vier- oder achtseitig, entwickeln sich jedoch allmählich in der bereits geschilderten Art zu ausgebildeten Säulen mit reich gegliederten Fuß- und Kopfstücken. Auf den Deckplatten erscheinen sphinxartige Mischgestalten schon in Bhadscha, richtige Flügelsphinxe in Pitalkhora. Schon in Nasik tritt diese altindische Säule, die trotz ihrer westasiatischen Einzelglieder ein nationalindisches Gesamtgepräge zeigt, in ihrer vollen Ausbildung auf; oben ist sie mit ruhenden indischen Rindern geschmückt. In den edelsten Verhältnissen aber prangt sie, dreißigmal wiederholt, in dem achtunddreißig Meter langen, über dreizehn Meter breiten Grottentempel von Karli (Abb. 142), dessen reich mit plastischem Bildwerk (Taf. 18 b) geschmückter Eingang die alte Holzkonstruktion noch deutlich zur Schau trägt (Taf. 20). Jede der Säulen des Inneren zeigt als Fußstück das hohe, topfartig

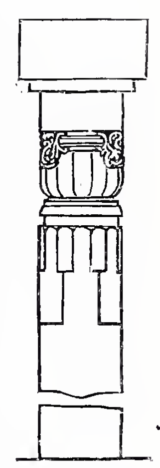


Abb. 141. Kelchsäule mit Ecklaub in der „falschen Grotte“ zu Udayadschiri. Nach Sohrmann.

ausladende Polster über der viereckigen getreppten Grundplatte, als Kopfstück die wie ein umgestülpter Blütenkelch wirkende Glocke, über ihr eine umgekehrte Wiederholung der unteren Stufenplatte, auf ihrer Deckplatte aber zwei knieende Elefanten, auf deren jedem zwei indische Fürstengestalten reiten. Der Gesamteindruck dieser Grotte, der schönsten Indiens, ist so eigenartig wie möglich und trotz einiger unorganischer Übergänge einheitlich ruhig und festlich prächtig. Wesentlich anders wirkt gerade durch das andere Verhältnis der Stützen zur Decke das Innere der späteren, der schon dem 5. und 6. Jahrhundert n. Chr. angehörenden Grotten von Adschanta. Die Säulen werden hier durch jene Tragarme über dem Kapitell wieder deutlicher als versteinerte Holzstützen gekennzeichnet und teils mit Pflanzenarabesken oder zierlichen Goldschmiedezieraten bedeckt, teils aufs reichste mit Reliefdarstellungen und plastischen Rundfiguren geschmückt. Unter diesen spielen nunmehr die Buddhagestalten in unzähligen Wiederholungen eine Hauptrolle, während die gute alte Zeit Buddhas Nähe nur durch Sinnbilder, wie das Rad, das Hakenkreuz (swastika), oder seine Fußspuren anzudeuten wagte (Abb. 144).

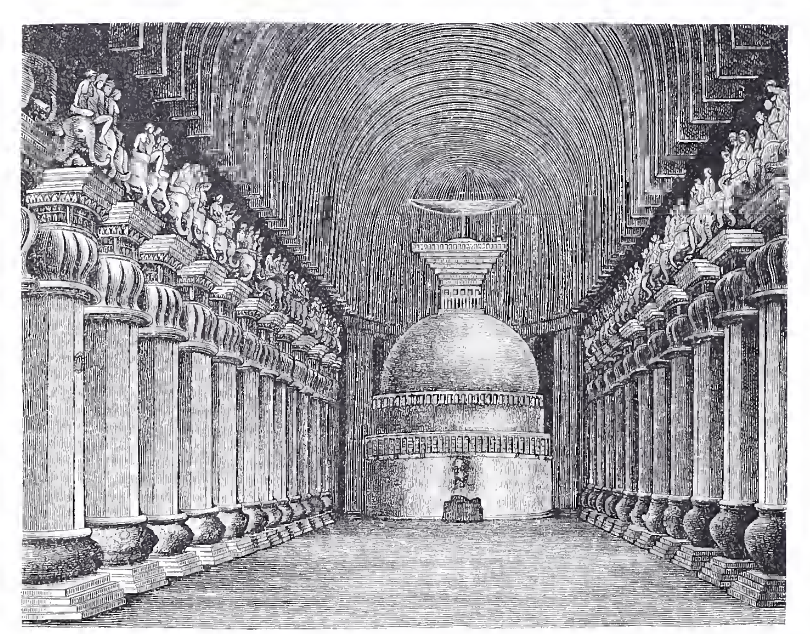


Abb. 142. Das Innere des Tempels von Karli. Nach Fergusson. (Zu S. 153.)

Die Buddhagestalten führen uns zur Entwickelungsgeschichte der buddhistisch-indischen Bildhauerei, die wir zunächst von der Zeit Asokas, die 273 v. Chr. beginnt, bis zu der am 26. Februar 320 n. Chr. eingeführten Ära der Gupta-Dynastie verfolgen wollen.

Die ältesten erhaltenen indischen Rundbildwerke sind die Tier- und Menschengestalten auf der Höhe jener Denksäulen der Zeit Asokas, und die ältesten Schöpfungen der indischen Reliefbildnerei sind die Darstellungen an den Deckplattenrändern dieser Säulen. Die Gestalten, die ihre Kapitelle krönen, stellen in der Regel eines der vier Tiere dar, die den vier Himmelsgegenden geheiligt waren, den Elefanten, der den Osten verkörpert, den Löwen, der dem Norden, den Stier, der dem Westen, und das Pferd, das dem Süden gehört. Altertümlich derb und unbewegt erscheint der sitzende Löwe auf dem Kapitell von Bakhira (um 257 v. Chr.); wunderbar frei und stilvoll aber sitzen jene vier Löwen, deren Mähnen aus kaum noch archaisch wirkenden Büscheln bestehen, auf dem genannten prächtigen Kapitell von Sarnath (um 240 v. Chr.; Abb. 136). Der Zebustier am Rande der Platte dieses Kapitells wirkt so frei und weich wie ein gleichzeitiges hellenistisches Relief; und der Ursprung dieser natürlichen Reife der frühesten indischen Steinkunst ist um so rätselhafter, als hellenistische Einflüsse auf sie nicht nachweisbar sind.

Altindische menschliche Einzelgestalten haben sich nur in geringer Anzahl erhalten. Zu nennen ist die derbe, über zwei Meter hohe weibliche Steingestalt, die zu Besnagar bei Bhilsa steht. Ihre Frontalität, ihr perückenartiges quadriertes Haupthaar und ihre stumpfen, freilich auch verwaschenen Züge verleihen ihr ein entschieden altertümliches Ansehen. Dem noch derberen, breitschulterigen Yakscha (Dämon) des Museums zu Mathura meint man sogar noch die Nachahmung des Holzschnitzstiles anzusehen. Jünger ist die halblebensgroße bekleidete männliche Figur aus rotem Sandstein, die im South Kensington-Museum aufgestellt ist. Sie stammt aus Santschi und gilt für eine Säulenbekrönung.

Wie jener plastische Schmuck der Säule von Sarnath, tritt uns nun aber auch die ganze übrige dekorative Relief- und Rundbildnerei Altindiens, wie sie sich namentlich an den Steinzäunen der Stupas erhalten hat, auf einer Entwickelungsstufe entgegen, die die Kennzeichen der eigentlichen primitiven Kunst, die Fesselung der Gliedmaßen und die Unrichtigkeit der Verhältnisse, längst überwunden hat, ja selbst über die „Frontalität" bereits hinausgekommen ist. Der „Kontrapost", jenes gegensätzliche Gleichgewicht der bewegten Gliedmaßen, das von der Unterscheidung zwischen Standbein und Spielbein abhängt, ist dieser indischen Steinkunst von Anfang an bekannt. Die Männer werden mit breiten Schultern, schlankem Leibe und starkem Hüftenschnitt dargestellt. Die Frauen erhalten schon in den frühen Darstellungen die ungemein dünne „Taille", die starken kugeligen Brüste und die breit ausladenden Hüften, die als Merkmale indischer Frauenschönheit bis auf den heutigen Tag kanonische Geltung bewahrt haben. Im Relief werden alle Zwischenstellungen zwischen strenger Profil- und freiester Vorderansicht zwanglos wiedergegeben, im Hochrelief werden unbedenklich die freiesten und schwierigsten Bewegungsmotive aufgesucht. Dabei besitzt die indische Plastik von Anfang an im wesentlichen einen nationalindischen Charakter. Daß die Formenweichheit und Gliedergelenkigkeit des indischen Volkes sich, im ganzen richtig beobachtet, auch in seiner Bildhauerei widerspiegelt, suchen neuere Ästhetiker, die der indischen Kunst jede Absicht, natürlich zu sein, absprechen, ohne Grund zu bestreiten. Daß die indische Bildnerei aber auch darüber hinaus eine auffallende, absichtliche, der indischen Weltanschauung entsprossene Knochen- und Muskellosigkeit zur Schau trägt, soll durchaus nicht in Abrede gestellt werden. Nirgends wird eine individuelle Persönlichkeit scharf erfaßt, nirgends auch nur das äußerliche Spiel der Muskeln als darstellenswert empfunden, nirgends ein Bewegungsmotiv bis auf seine anatomische Ursachlichkeit zurückverfolgt. Vergeistigung des Körperlichen war offenbar die Losung der indischen Künstler, die selbst in ihrer Überladung der nackten Formen mit köstlich gearbeitetem Goldschmuck eine Verklärung der unbekleideten Gestalten gesehen zu haben scheinen.



Abb. 143. Fassade des Grottentempels zu Nasik Nach Fergusson. (Zu S. 153.)

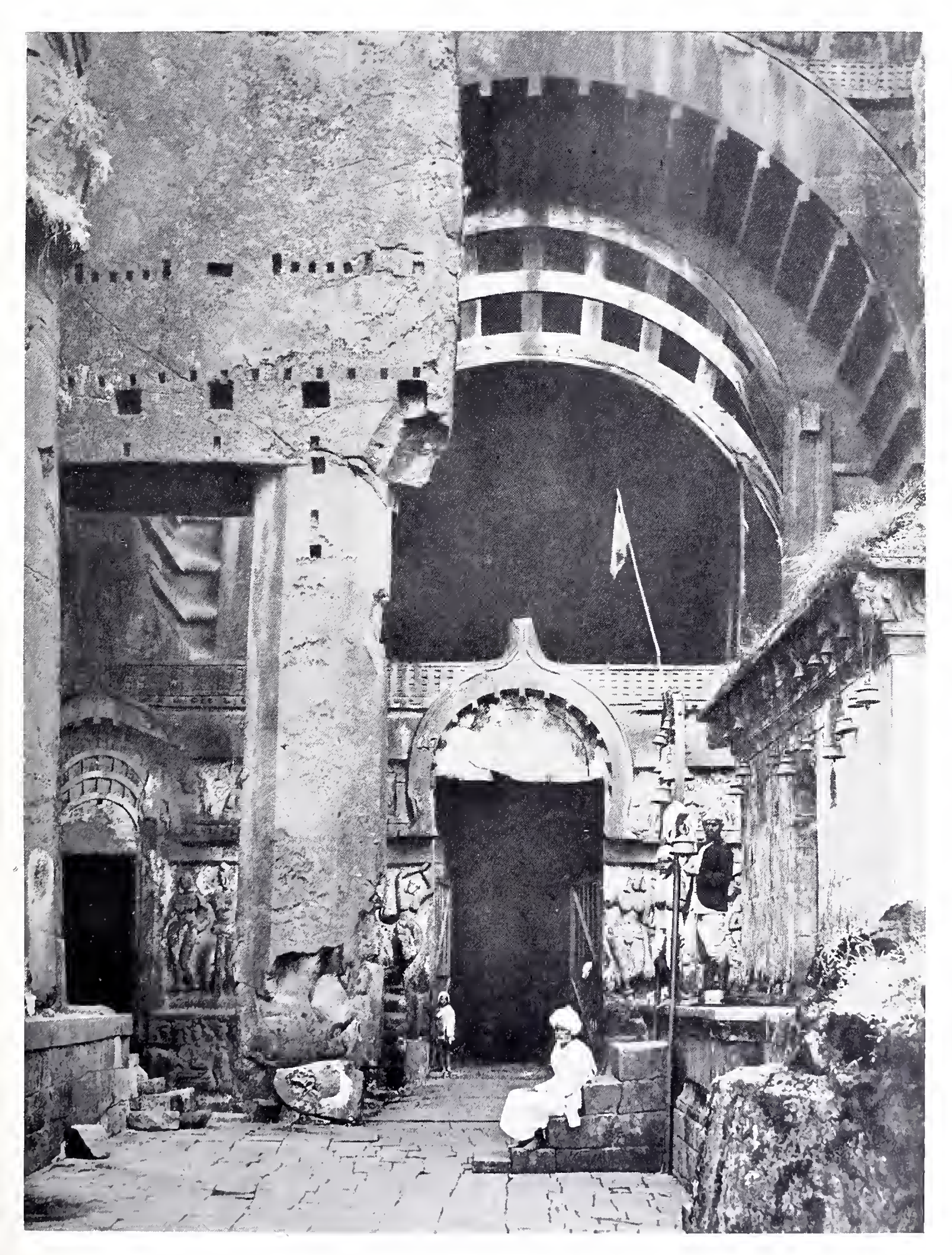
Die geschichtliche Entwickelung der indischen Bildnerei läßt sich am besten an den steinernen Berichten und Erzählungen verfolgen, die aus den Bildwerken der Steinzäune zu uns reden. Der Zeit um 100 v. Chr. und einer etwas jüngeren Zeit gehört der Steinzaun von Besnagar an. Ein in der ganzen indischen Kunst mit Vorliebe wiederholtes Motiv ist der Tierfries seines Deckbalkens, der von den auf und ab wogenden Wellenlinien eines Lotosstengels dekorativ wirksam durchzogen wird. Die Rundbilder seiner Pfosten vermeiden es noch, wie alle Reliefdarstellungen dieses Zeitraumes, in den Buddhalegenden, die sie schildern, Buddha selbst auftreten zu lassen.

Bekannter sind die Bildwerke des Steinzaunes von Barhut (Barahat), die mit Sicherheit der Zeit zwischen 185 und 173 v. Chr. zugeschrieben werden können. Die meisten von ihnen befinden sich im Indischen Museum zu Kalkutta. Die Hochreliefgestalten der Eckpfosten, die verschiedene Halbgötter, wie Yakschas, Yakschinis, Naga-Radschas und Dewatas, darstellen, sind oft nach vorderasiatischer Art (Bd. 1, S. 157) auf ihren sinnbildlichen Tieren stehend dargestellt. Wie rein und anmutig und zugleich wie echt indisch in Formen und Haltung steht die Reliefgestalt der Yakschi unserer Abbildung 145 da! Die erzählenden Reliefs stellen teils Andachten und Züge von Elefanten und Löwen zu heiligen Bäumen, teils aber in mehr denn hundert Einzelbildern inschriftlich beglaubigte buddhistische Legenden immer noch ohne Buddha selbst dar. Schon Fergusson bestand darauf, und Vincent Smith bestätigte es, daß gerade der Stil dieser Reliefs, von einigen aus dem Westen eingeführten Zentaurengestalten, Säulenkapitellen und Pflanzenornamenten abgesehen, in jeder Hinsicht rein indisch sei, noch herber, züchtiger und individueller, als er in der Folgezeit wiederkehrt. Nahezu den gleichen Stil aber zeigen die erhaltenen Bruchstücke der Reliefs von Buddha-Gaya, die um 132 v. Chr. entstanden sind. Teils stellen sie die Verehrung von Bäumen und buddhistischen Symbolen, teils geschichtliche Vorgänge, teils uralte Fabeltiere, teils köstliche Pflanzenziermuster auf natürlicher Grundlage dar. Das Berliner Museum für Völkerkunde besitzt einige Originalstücke dieses Zaunes, auf denen Flügelantilopen und Flügelpferde neben natürlichen indischen Tieren, Widdern, Zebus, einem Büffel und einem Pferde wiedergegeben sind.



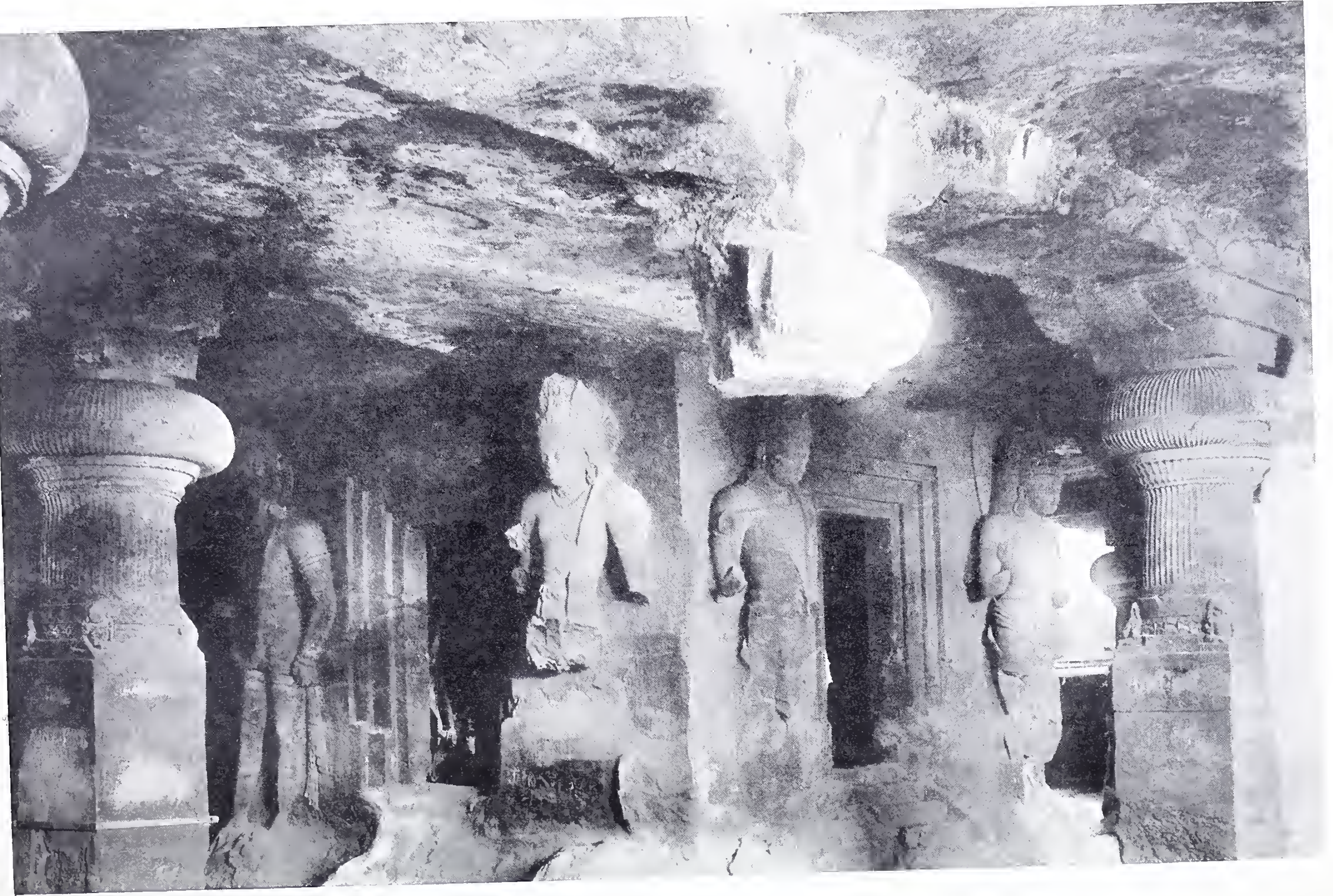
Abb. 144. Fußspur Buddhas, Relief von Amarawati. Nach Fergusson. (Zu S. 154.)

Noch dem 2. Jahrhundert v. Chr. gehören nach den inschriftlichen Untersuchungen Bühlers auch die berühmten Bildwerke von den vier Toren des Steinzaunes am großen Stupa von Santschi (Abb. 138) an. Das Südtor, das jedenfalls das älteste ist, muß nach diesen Forschungen schon 140 v. Chr. entstanden sein. Die übrigen Tore wurden etwas später hinzugefügt. Die beiden den Zaun hoch überragenden, senkrechten Pfosten jedes Tores sind oben durch drei geschweifte, in Spiralscheiben endende Querbalken verbunden, zwischen denen je drei kleinere senkrechte Pfeiler eine Art von durchbrochener Füllung bilden. Alle senkrechten und wagerechten Glieder dieser ihrem Baustil nach hölzernen Steingerüste sind über und über mit plastischem Schmucke versehen. Den Tier- und Pflanzengebilden des dekorativen Teiles dieser Reliefs braucht ein sinnbildlicher Inhalt nicht abgesprochen zu werden, am wenigsten den Flügeltieren der Verschalplatten der Pfosten und Querbalken. Siegreich aber tritt das Pflanzenornament als solches in den wunderbaren, aus natürlichen und stilisierten, einheimischen und vom Westen



Taf. 20. Der Eingang zum Felsentempel von Karli.

Nach Photographie von Clifton u. Co., Bombay.



Taf. 21. Eine der Tempelgrotten zu Elefanta.

Nach Photographie.

eingeführten Pflanzenelementen zusammengesetzten Zierstreifen der Außenseiten der Pfosten hervor. An einem der schönsten Zierfelder des Osttors (Abb. 146) schmücken radartig ausgebreitete Lotosblumen neben den Knospen anderer den Mittelstreifen, während die schmalen Seitenstreifen mit echt indischen Blütenranken gefüllt sind, zu denen, wie Grünwedel bemerkt, „an heiligen Orten aufgehängte" natürliche Blumenranken die Vorlage gebildet haben.

In den erzählenden Reliefs von Santschi lassen sich wieder die Darstellungen der Verehrung heiliger Bäume, heiliger Stupas, heiliger Radsäulen durch Menschen und Tiere von den Erzählungen aus dem Leben Buddhas, auch aus seinen früheren Wiedergeburten (Dschatakas), unterscheiden. Auch hier wird Buddha selbst in diesen Darstellungen aus seinem Leben noch niemals mit abgebildet, so daß nur die Nebenzüge der Erzählungen, manchmal auch ihre landschaftlichen Hintergründe in unbeholfener, aber anschaulicher Ausbreitung hervortreten. Dagegen erscheinen der alte Vedengott Indra mit dem Donnerkeil und Schri, die Gottheit der Schönheit, deren typische Darstellung die indischen Bildhauer unzählige Male wiederholt haben. Mit untergeschlagenen Beinen sitzt die Göttin auf einem Lotoskelche, und von jeder Seite gießt ihr ein Elefant Wasser über das Haupt. Von den niedrigen Gottheiten des indischen Volksglaubens lassen sich die Naga, die Schlangenmenschen, deren König mit fünf Schlangenhäuptern dargestellt wird, und die Kinnaris, weibliche Engel, deren untere Hälfte Vogelgestalt zeigt, erkennen, unter den Fabeltieren die Vögel Garuda, die als Reittiere der Götter gedacht werden, greifenköpfige und hundeköpfige Löwen und jene Stiere mit menschlichen Gesichtern, Spitzbärten und steifgelockten Löwenmähnen, die wirklich dem Westen entlehnt sind. Fremdartig genug nehmen sie sich daher auch z. B. auf der Darstellung der Verehrung des heiligen Feigenbaumes durch die ganze Tierwelt neben den lebendig und natürlich gezeichneten indischen Tieren aus. Lebendig und natürlich sind innerhalb der Grenzen der indischen Kunst auch die wirklichen Menschen auf den Reliefs von Santschi dargestellt. Ihr länglicher Kopf, ihre großen Augen, ihre aufgeworfenen Lippen zeigen den indischen Nationaltypus. Die gelenkigen, breithüftigen, vollbrüstigen, wie schwankende Blütenstengel gebogenen indischen Frauentypen treten hier in voller Ausbildung hervor. Westasiatisch-persisch wirkt hier nichts, außer den Palastsäulen einer Darstellung der rechten Pfeiler der Außenseite des Osttors (Abb. 134). Besonders reich und charakteristisch sind die Reliefdarstellungen der Innenseiten der drei Querbalken und ihrer Verschalplatten am Osttor (Taf. 18 a). Die Mittelreliefs der Balken, die sich an den Enden fortsetzen, veranschaulichen am unteren Balken die Elefantenschar, die einem heiligen Stupa Blumenopfer darbringt, am mittleren Balken die ganze Tierwelt, die einen heiligen Baum verehrt, am oberen Balken die Bodhibäume Buddhas und seiner Vorfahren, die von Göttern und Menschen verehrt werden. Auf den beiderseitigen Verschalplatten sind Männer und Frauen dargestellt, die in der unteren Reihe auf Böcken, in der mittleren Reihe auf Dromedaren, in der oberen auf gehörnten Flügellöwen reiten.



Abb. 145. Eine Yakschi. Relief vom Steinzaun zu Barhut. Nach Vincent Smith.

Auf den plastischen Bildschmuck der älteren buddhistischen Grottenbauten ist zum Teil schon bei der Besprechung ihrer Bauformen hingewiesen worden (vgl. S. 153). Dem

2. Jahrhundert v. Chr. werden die dschainaistischen Reliefs in den Höhlen der Landschaft Orissa am Bengalischen Meerbusen zugeschrieben, von denen die der berühmten „Rani Gumpha"-Grotte zu Udayadschiri um 150 v. Chr. entstanden sein mögen: keck und urwüchsig erzählt, national-indisch ihrer künstlerischen Haltung nach, nehmen diese Darstellungen entlegener, zum Teil noch nicht erklärter Legenden unsere Einbildungskraft mächtig gefangen. Von den Bildwerken der Felsentempel im Westen Indiens gelten die reich gekleideten Türhüter und die mit Schmuck überladenen männlichen Gebälkträger (Atlanten) der Grotte von Bhadscha als die ältesten. Dem 1. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung mögen die naturwahren Tiergruppen an den Fassadensäulen zu Bedsa, die Menschenpaare an der Außenseite des Grottentempels zu Karli (Taf. 18 b) und die ältesten jener großartigen Elefantenreiter auf den Kapitellen seines Inneren angehören, deren jüngere uns in eine spätere Zeit herabführen. Echt indisch in ihrer ungezwungenen dekorativen Haltung und ihrer freien, weichen Formensprache erscheinen sie alle, die hundertundzwanzig Fürstengestalten auf den sechzig Elefanten über den Säulenkapitellen des unterirdischen Saales zu Karli (Abb. 142). Die meisten der Bildwerke, die außen am Eingang angebracht sind, sind erst später hinzugefügt, doch meinen wir mit Fergusson, daß die weiblichen Türhüterpaare, die zur Rechten des Eingangs dem Felsen entmeißelt sind (Taf. 18 b), der Zeit der Entstehung des Tempels angehören.



Abb. 146. Blütenmuster von einem Pfeiler des Stupas zu Santschi. Nach Grünwedel. (Zu S. 157.)

Hatte die buddhistische Bildnerei Indiens sich bis zum Beginne unserer Zeitrechnung schon vielseitig und lebendig entwickelt, die Gestalt Buddhas des Erleuchteten selbst aber wenigstens als Gottmenschen mit dem Heiligenschein noch nicht dargestellt, so führte ihr um diese Zeit die Gandharakunst, die wir (S. 122—128), da sie ihrer ganzen Formensprache nach hellenistisch-römisch, wenn auch ihrem Inhalt nach buddhistisch-indisch war, schon vorweg unter den Ausläufern der hellenistischen Antike behandelt haben, eine Fülle neuer Gestaltungen zu, in denen die Forschung des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts nur allzu geneigt war, die höchste Blüte, wenn nicht der indischen, so doch der buddhistischen Kunst überhaupt zu erkennen. Seit Havell den Einfluß der Gandharaschule, die er als schwache Ausgeburt der Verfallzeit der Antike bezeichnet, auf die indische Kunst teils abgeleugnet, teils als verderblich hingestellt hat, hat man die indische Kunst wieder in höherem Maße aus sich selbst heraus zu verstehen gesucht, ohne jedoch schon zu wirklicher Klarheit in bezug auf ihren Werdegang gekommen zu sein. Da selbst Havell zuzugeben scheint, daß die den Yogis, den sinnend mit hochgezogenen Beinen dasitzenden weltflüchtigen Weisen, nachgebildeten zu verehrenden Buddhagestalten erst in der Gandharaschule entwickelt worden seien, möchten auch wir dies nicht mehr so entschieden in Abrede stellen wie früher. Jedenfalls aber müssen weitere Erörterungen und Entdeckungen in dieser Beziehung abgewartet werden; jedenfalls wirkten diese hergebrachten, mit gekreuzten hochgezogenen Beinen dasitzenden heiligen Buddhagestalten nicht in der indischen Bildnerei, sondern in der hellenisierenden Gandharakunst als Fremdkörper; und jedenfalls treten die Buddhagestalten der Gandharakunst, die stehenden und schreitenden wie die sitzenden, uns von Anfang an in echt

indischer Haltung entgegen. Auch die langgezogenen Ohrläppchen, das Stirnbällchen (Urna) zwischen den Augenbrauen und der Schädelauswuchs am Hinterkopfe teilen die Gandhara-Buddhas mit den echt indischen; und es gibt doch zu denken, daß manche andere Besonderheiten der indischen Buddhas, wie die altertümelnden kurzen, steifen, regelmäßig geringelten, oft sogar quadrierten oder in der Gestalt des Hakenkreuzes (Swastika) angeordneten Haarlocken, die zu den schriftlich überlieferten und kirchlich anerkannten 32 großen und 80 kleinen Schönheitszeichen des „großen Wesens" gehören, in der Gandharakunst nicht nachweisbar sind. Daß die Meister von Gandhara die Züge des Buddha denen des griechisch-römischen Apollon zu nähern suchten, wäre erklärlich genug, ist aber keineswegs so einleuchtend, wie behauptet wird. Genug, daß sie den Kopf des vergöttlichten Inders, wenn sie ihm manchmal auch den kleinen orientalischen Schnurrbart lassen, dem griechisch-römischen Schönheitsideal näherten, daß sie die weiche Haarbehandlung der griechischen „Moderne" an die Stelle des harten Ringelgelocks setzten, den Schädelauswuchs mit dem apollinischen Haarschopf bedeckten, die Falten des über beide Schultern gezogenen Gewandes in ihrem freien Sinne behandelten (vgl. Abb. 120) und den Kopf des Heiligen mit dem kreisrunden Nimbus des griechischen Sonnengottes umgaben. Daß dieser nur leicht im griechisch-römischen Sinne abgewandelte Buddha der Gandharaschule nicht nur der ganzen nepalischen, tibetischen und ostturkestanischen, sondern auch der chinesischen, koreanischen und japanischen, überhaupt der ganzen nördlich-buddhistischen Schule als Vorbild gedient, hat Grünwedel überzeugend nachgewiesen und ist auch nicht wieder geleugnet worden. Sicher tritt schon früh ein Buddha mit entblößter rechter Schulter, wie er auf einer Tonpaste aus Buddha Gaya im Berliner Museum (Abb. 147) erscheint und sich auch in Nepal und in Siam wiederfindet, neben dem ganz verhüllten Gandhara-Buddha auf; und sicher hat die spätere indische Kunst ihren Buddha, wenn er wirklich auf das Gandharavorbild zurückgeht, in ihrem Sinne durchgeistigt und von den Schlacken der Körperlichkeit befreit. Völlige Klarheit ist in bezug auf die Wanderungen und Wandelungen dieser Typen jedoch noch keineswegs geschaffen. Daß die Gandharakunst der späteren buddhistischen Kunst ihre erzählende Reliefdarstellung vorgebildet hat, kann in bezug auf die Anordnung erst recht nicht in Abrede gestellt werden; wie weit dies aber in bezug auf die Formengebung der Fall gewesen, ist keineswegs zweifellos.



Abb. 147. Altindische Tonpaste mit Buddhadarstellung. Nach Grünwedel.

Wesentlich für die ganze Frage ist, ob man sich die weichere, flüssigere, scheinbar hellenistischer angehauchte innerindische Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte, wie sie in Sarnath, in Mathura und in Amarawati blühte, der Gandharakunst gegenüber als gebend oder nehmend

vorstellt. Von der Ansicht, daß diese Bildhauerschulen, deren hellenistische Einzelzüge zu leugnen vergeblich wäre, der Gandharaschule vorausgegangen seien, ist man zurückgekommen. Aber sie haben neben ihr geblüht; und das natürlichste bleibt doch wohl, sich die zweifellos hellenistischen Elemente dieser Schulen vom Nordwesten her über das Gandharagebiet ins Innere Indiens eingedrungen zu denken, dessen Kunst auch aus sich selbst heraus gerade im Begriff war, sich freier und formenreicher zu entwickeln.

In Sarnath, im Osten Nordindiens, an der Stätte, wo Gautama Buddha zuerst „das Rad des Gesetzes drehte", haben neuere Ausgrabungen eine Fülle von Bildwerken der ersten christlichen Jahrhunderte zum Vorschein gebracht. Ein Bodhisatwa-Standbild von freier reiner Körperbildung ist um 80 n. Chr. entstanden; und etwa derselben Zeit gehört ein Flachrelief an, das neben prachtvollen Lotos- und Weinranken einen Elefanten darstellt, der einen Stupa verehrt.

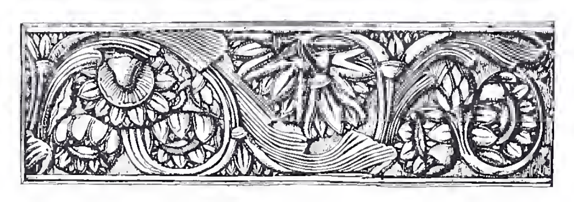


Abb. 148. Lotosverzierung von Amarawati. Nach Vincent Smith.

Den Bildwerken von Sarnath sind die von Mathura nahe verwandt. Daß gerade hier einige Gestalten und Gruppen gefunden worden, die unzweifelhaft auf hellenistische Vorbilder zurückgehen, ist bereits erwähnt worden (S. 147). Ihnen schließen sich einige bacchische Gestalten und Gruppen im Museum zu Mathura und der sogenannte Stacy-Silen im Museum von Kalkutta an. Die meisten Gestalten und Gruppen von Mathura aber sind ihren ganzen Formen, Körperbiegungen und Stellungen nach durchaus indischen Ansehens und lassen sich völlig ausreichend als selbständige Weiterbildungen des Stiles von Santschi (S. 157) erklären. Durchaus indisch erscheinen z. B. Bildwerke des Museums von Mathura, wie die weiblichen Yakschis, wie der trinkende Naga (Schlangendämon), der nicht hellenistisch-bacchischen Ursprungs zu sein braucht, wie der sitzende Bodhisatwa mit entblößter rechter Schulter, der durchaus nicht an Gandharabildungen erinnert, und wie die indischen Reliefgeschichten, die von den Resten eines dschainistischen Stupas herrühren.

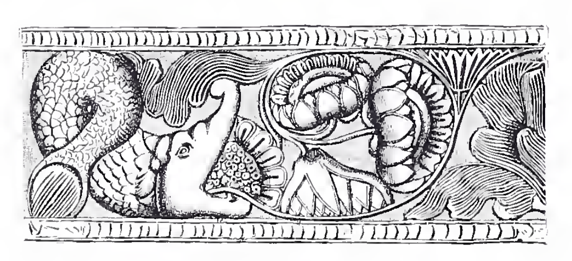


Abb. 149. Lotos- und Makarverzierung von Amarawati. Nach Vincent Smith.

Endlich die Bildkunst von Amarawati, der am Krischna- oder Kistnaflusse gelegenen südindischen Stadt. In den Reliefs von Amarawati meinte noch Fergusson den Höhepunkt der indischen Kunst zu erkennen. Der jüngeren, Havell folgenden indischen Forschung zeigen sie zu viel weltliches Grundgefühl, um indisch im höchsten, naturabgewandten Sinne zu sein. Wir anderen, die wir sie trotzdem für echt indisch halten, werden uns nach wie vor an der Natürlichkeit ihrer Gestaltung, an der Frische ihrer Erzählweise und an der Heiterkeit ihres indischen Fühlens erfreuen. Von einigen früheren Stücken abgesehen, sind die Bildwerke von Amarawati, die teils dem Stupa, teils dessen Steinzaun angehört haben, zwischen 150 und 250 n. Chr. entstanden: das Jahr 170 gilt als Durchschnittszeit ihrer Entstehung. Zum Teil befinden sie sich im British Museum zu London, zum Teil im Indian Museum zu Kalkutta, zum größten Teil im Zentralmuseum zu Madras. Die Marmorplatten sind von den im „Tiefendunkelstil" Strzygowskis (Bd. 1, S. 512

bis 513) gehaltenen Reliefbildern gleichmäßig überzogen. Neben den üblichen Verehrungsszenen und legendenhaften Vorgängen, neben fliegenden Halbgöttern, sitzenden Löwen, oft wiederholten Reiter- und Knabengestalten kommt hier, wenngleich wir nicht sagen können, ob hier zum erstenmal in Stupareliefs, schon Buddha selbst mit dem kreisrunden Heiligenschein ums Haupt vor, in der Regel stehend, aber im Friese über einer Darstellung der heiligen, von schwebenden Gestalten verehrten Stupas, von anbetenden Wesen umdrängt, auch schon in der bekannten Art mit gekreuzten Beinen dasitzend. Ungemein reich sind die Lotosrosetten der Pilaster und die gewellten Lotosstengel der Balken, wie sie, zierlich stilisiert, auch die mit heiligen Kreuzen versehenen Fußspuren Buddhas auf einem Relief von Amarawati (Abb. 144) umrahmen. Die Wellenkranzträger des oberen Geländerbalkens krümmen sich unter ihrer Last. Wie klassisch und zugleich durch und durch indisch die Lotosblütenwellenranken mit dem überall wiederkehrenden geöffneten Makara-Rachen und ohne ihn in Zierstreifen von Amarawati verarbeitet wurden, zeigen unsere Abbildungen 148 und 149. Das schöne Relief des British Museum (Abb. 150), das nach Havells Meinung den Prinzen Siddharta neben seinem Pferde stehend darstellt, zeigt zur Genüge, wie frei und rein und doch wie wenig vom akademischen Hellenismus beeinflußt die Formensprache der Kunst von Amarawati wirkt.



Abb. 150. Relief von Amarawati, im British Museum. Nach E. B. Havell.

Auf diese ganze buddhistische Blütezeit der Kuschana-Dynastie folgte die Gesittung der Gupta-Dynastie, die um 320 n. Chr. beginnt und als Kunstperiode erst unter den Nachfolgern der Gupta-Herrscher um 650 n. Chr. zu Ende geht.

Unter Tschandragupta II. und seinen nächsten Nachfolgern (375—490) entfaltete sich eine neue Blütezeit indischer Wissenschaft und Kunst. Brahmanische Werke stellen sich schon wieder neben die buddhistischen. In der Bildnerei treten erhaltene Metallgußwerke den steinernen an die Seite. Auch die Sitte, hohe Denksäulen mit Tier- und Menschenbildern zu errichten, wird wieder aufgenommen. Mehr technisch als künstlerisch bedeutsam ist die vielgenannte, etwa 7 m hohe Eisensäule von Delhi. Steinerne Denksäulen stehen zu Bhitari (von 456), zu Kahaon (von 461) und zu Eran (von 485). Die von Kahaon trägt fünf dschainistische Heilige, die von Eran schon einen brahmanischen vierarmigen Wischnu.

Zu den besten buddhistischen Reliefbildwerken des 4. Jahrhunderts gehören die des Tempels zu Garhwa bei Allahabad. Ihre schlicht und natürlich durchgebildeten Figurendarstellungen knüpfen mit Umgehung des Gandharastils an den von Barhut und von Santschi wieder an. Dem 6. Jahrhundert aber entstammt der Dhamekh-Stupa zu Sarnath, dessen akanthusartiges Wellenrankenornament, von einem festen Mittelpunkt ausgehend, unendlich fortgesponnen erscheint.

Von den in Nordindien gefundenen Einzelbildwerken dieser Zeit steht der überlebensgroße sitzende Buddha aus weißem Sandstein in Sarnath, dessen Finger mit den als Eigentümlichkeit Gautamas überlieferten Schwimmhäuten versehen sind, in seiner glatten Behandlung schon im Übergang zum mittelalterlich-indischen Idealismus. Absichtlich altertümelnd und anscheinend an die Gandharakunst anknüpfend, wirkt mit der regelmäßigen Fältelung seines beide Schultern bedeckenden Gewandes, das den Körper durchschimmern läßt, der stehende Steinbuddha des 5. Jahrhunderts im Museum zu Mathura. Um 400 wird das kupferne Kolossalstandbild Buddhas im Museum zu Birmingham, erst im 6. Jahrhundert aber der sitzende Messing-Buddha im Museum zu Lahor entstanden sein, dessen Urna und dessen Augen mit Silber ausgelegt sind.

Im Westen und Süden Vorderindiens kommen aus der Zeit der Gupta-Herrscher namentlich buddhistische Höhlenreliefs in Betracht. Eigenartig anziehend sind die Flußgöttinnen, die



Abb. 151. Teil eines Wandgemäldes aus der Höhle X zu Adschanta. Nach Burgeß. (Zu S. 164.)

nicht liegend, wie die griechischen Flußgötter, sondern stehend, und zwar auf den Tieren ihrer Flüsse stehend über den Grotteneingängen angebracht zu werden pflegen. Wie diese Göttinnen an der Tschandragupta-Grotte zu Udayadschiri (um 400), am Tigawatempel im Bezirk Dschabalpur (um 500) und an der 22. Höhle zu Adschanta zeigen, wird die Gangesgöttin auf dem Makara, dem stilisierten Krokodil, die Dschamnagöttin auf der Schildkröte stehend dargestellt. Die Höhlen von Adschanta, auf deren Bedeutung für die Geschichte der indischen Malerei wir zurückkommen, bieten auch manche Anknüpfungspunkte zur Würdigung der Bildnerei dieses Zeitraumes. Zu den figurenreichsten ihrer Reliefbildwerke gehören die Darstellungen von Buddhas Kindheit in der zweiten, von Buddha mit den Seinen in der 9. und von Buddhas Versuchung in der 26. Höhle. Die Plastik des 5. und 6. Jahrhunderts erscheint hier völlig und rundlich ihrer Formensprache, mystisch-buddhistisch ihrem Inhalte nach. Dieser Spätzeit des vorderindischen Buddhismus gehören schließlich auch die beiden oft genannten, an 7 m hohen Buddhagestalten der Tempelgrotte von Kenheri an.

a Das Rathaus zu Widschayanagar in der Provinz Madras.
Nach V. Smith.

b Der Wischwanathtempel zu Khadschuraho.
Nach V. Smith.

a Innenansicht eines Grottentempels von Elefanta.
Nach Photographie

b Teilansicht aus einem der Felsentempel von Ellora.
Nach Photographie von Clifton u. Co. in Bombay.

Die indische Malerei ist sicher so alt wie die indische Bildnerei. Die schriftliche Überlieferung weiß Wunderdinge von bemalten Palasthallen und geschichtlichen Gemälden aus vorbuddhistischer Zeit zu melden; und auch in buddhistischer Zeit hat die Malerei sich offenbar überall der Bildnerei parallel entfaltet und entwickelt. Dem heißfeuchten Klima Vorderindiens konnten die Freskogemälde nur nicht so lange Widerstand leisten wie die Steingemälde. Es haben sich daher altindische Tafel- oder Rollengemälde gar nicht und Wandgemälde, die in einer Art wirklichen Freskos, dem manchmal mit Tempera nachgeholfen worden, ausgeführt worden zu sein scheinen, nur in geringer Anzahl erhalten. Die ältesten von ihnen, die wahrscheinlich dem 1., wenn nicht gar dem 2. Jahrhundert v. Chr. angehören, befinden sich in der Dschogimara-Grotte zu Ramgarh Hill in Orissa. Gelbrot umränderte konzentrische Kreise umrahmen die vier erhaltenen Darstellungen weltlich-heiteren Inhalts, die auf weißem Grunde schwarz umrissen und mit Rot und Schwarz ausgefüllt worden sind. Blau scheint zu fehlen.



Abb. 152. Mutter und Kind vor Buddha. Wandgemälde aus der XVII. Grotte von Adschanta. Nach E. B. Havell. (Zu S. 164.)

Von den Grottenfresken zu Bagh in Gualior, die der Gupta-Zeit angehören, hat sich zu wenig erhalten, um stilistisch gewürdigt werden zu können. Blau hat hier nicht gefehlt. Nach den Beschreibungen scheinen die Darstellungen zum Teil leichtfertigen Inhalts gewesen zu sein.

Länger verweilen müssen wir bei den Fresken der 29 Höhlen von Adschanta, die 4 km von Fardapur im Herzen Vorderindiens liegen. Ihre Gemälde, die wir vom 1. bis zum 7. Jahrhundert n. Chr. verfolgen können, haben für die Geschichte der indischen Malerei dieselbe Bedeutung wie die pompejanischen Wandgemälde für unsere Kenntnis der griechisch-römischen Flächendarstellungen. In sechzehn der 29 Höhlen haben sich Freskenreste erhalten: die wichtigsten von ihnen befinden sich in den neun Höhlen, die mit I, II, IX, X, XI, XVI, XVII, XIX und XXI bezeichnet werden, die ältesten, die der Zeit von 50—350 n. Chr. angehören, in den Höhlen IX und X, die jüngsten, die 626—642 n. Chr. entstanden, in den Höhlen I und II. Die meisten übrigen stammen aus dem 5. oder 6. Jahrhundert. Die Originalbilder sind seit ihrer Entdeckung im Jahre 1819 leider einer stets fortschreitenden Zerstörung verfallen gewesen; und von den älteren und neueren Kopien, die nach ihnen angefertigt worden, sind die meisten teils 1866 im Krystallpalast zu London, teils später im South Kensington-Museum verbrannt. Doch haben sich in diesem immerhin noch an 100 Blatt in einigermaßen gutem Zustande erhalten. Wenn ihre Farbengebung auch keineswegs überall der der Originalfresken gleichkommt, so vermitteln sie doch immer noch den besten Eindruck von ihnen. John Griffiths, von dem die jüngeren Kopien herrühren, hat sie in zwei Prachtbänden herausgegeben; Burgeß hat eingehend über sie berichtet. Die Gemälde veranschaulichen Szenen aus dem Vorleben und dem letzten Erdenleben Buddhas sowie aus der Geschichte seiner Lehre und seiner Reliquien. Die Freiheit, mit der ihre einzelnen Gestalten von allen Seiten und in allen Bewegungen dargestellt sind, entspricht der gleichen Freiheit des indischen Reliefstils. Verkürzungen aber sind nur annähernd und wie zufällig einmal richtig getroffen; eine richtige perspektivische Behandlung der Gründe ist

weder in bezug auf die Linien- noch auf die Farbenführung angestrebt; und eine annehmbare Licht- und Schattengebung kommt nur hier und da andeutungsweise zum Durchbruch. Die landschaftlichen Andeutungen, soweit sie nicht einzelne Baumtypen großblätterig hervorheben, sind etwas kraus und verworren. Paläste werden, wie im europäischen Mittelalter, mit fortgedachter Vorderwand dargestellt, so daß die Vorgänge im Inneren hinter Säulen und Wandenden sichtbar werden. Die Formen der menschlichen Körper zeigen den indischen Typus in glatter Fertigkeit und Allgemeinheit. Doch scheint die flüssige Modellierung des Nackten innerhalb scharf gezeichneter rötlicher oder bräunlicher Umrisse einiges malerische Verständnis zu verraten. Die Gesamtanlage ist manchmal von strenger Symmetrie beherrscht. In der Regel aber macht sie den Eindruck großer Überfüllung und eines etwas ungeschlachten Über- und Durcheinanders.

Die ältesten Darstellungen in der neunten und zehnten Höhle zeichnen sich vor den übrigen durch eine besonders eingehende und feinfühlige Ausführung aus. Feierlich thront Buddha zwischen zwei Nebenbuddhas auf einem Gemälde der neunten Höhle. Heiligenscheine umringen die Köpfe der drei Gottheiten; ihre Füße ruhen auf offenen Lotoskelchen; die Sonnenschirme dienstbarer Geister spenden ihnen Schatten. Durch ihre Natürlichkeit ist eine halb vom Rücken gesehene sitzende Frau mit anbetend erhobenen Händen ausgezeichnet. Auf den großen Gemälden der zehnten Höhle, die die Legende von dem weißen Bodhisatwa-Elefanten mit sechs Rüsseln erzählen, sind die Typen der wilden Völker, der Elefanten und Antilopen und der tropischen Bäume mit großer Lebendigkeit in reiner Zeichnung wiedergegeben. Zu den bestangeordneten Darstellungen gehört in dieser Höhle die Gruppe, die einen jungen Radscha von jungen Frauen umringt darstellt (Abb. 151). In der sechzehnten Halle fesselt uns die innerlich belebte Darstellung des Buddha unter seinen Schülern, noch mehr aber das tief empfundene Bild, auf dem wir Buddha in seinem Frauengemach hinter Säulen hervorblicken sehen, um unbemerkt Abschied von seinem Weibe und seinen Kindern zu nehmen, die vorn auf reichem Lager schlummern. Das bedeutendste der großen Gemälde der siebzehnten Höhle veranschaulicht die Landung und Krönung des Fürsten Widschaya auf Ceylon durch ein lebendiges Gedränge von Menschen, Elefanten und Palmen. Das Bild der siebzehnten Grotte, auf dem eine junge Mutter ihr Kind mit Opfergaben in den Händen dem vergöttlichten Meister entgegenschiebt (Abb. 152), ist ausdrucksvoller als die gleiche Darstellung in der neunzehnten Höhle. Zu den wichtigsten Bildern der späten ersten Grotte gehören die „Gesandtschaft" und die „Versuchung Buddhas", die im voraus an die christlichen Darstellungen der „Versuchung des heiligen Antonius" erinnert. Zur Verzierungskunst im engeren Sinne aber leiten Wandschmuckdarstellungen dieser Höhle hinüber, wie das freibewegte Liebespaar eines Zwickelbildes, wie die kämpfenden Zebustiere über einem prächtigen, leicht stilisierten Blütenfriese und wie die stehenden und sitzenden Buddhagestalten, die sich in teppichartiger Wiederholung auf Lotosblüten wiegen, zwischen denen langstengelige Blütengeschlinge den Grund durchziehen.

An den Decken und Friesen dieser Höhlen blüht überhaupt eine reiche und üppige, zugleich frische und stilvolle Ornamentik. Römische Akanthusranken, von indischen Tieren und Blüten durchwebt, indische Lotosranken, Sternblüten und Rosetten jeder Art, Halb- und Dreiviertelrosetten, Mäander, Zahnschnitte und andere Reihungen bilden, mannigfaltig zusammengesetzt und farbenprächtig zusammengestimmt, ein geschmackvolles und phantasiereiches Ganzes.

Nach Fergussons Ansicht müßte in der Gandharakunst eine Malerschule, die ähnliche Werke wie diese geschaffen, vorangegangen sein und die Schule von Adschanta beeinflußt haben. Nach Vincent Smiths früherer Ansicht wären die Maler von Adschanta gar unvermittelten Einflüssen

des sinkenden römischen Reiches ausgesetzt gewesen. Doch hat der ausgezeichnete Forscher diese unhaltbare Ansicht selbst wieder aufgegeben. Daß bei dem Verkehr, in dem die Inder mit dem Westen standen, überall etwas von dessen Formensprache in die indische Kunst durchgesickert sei, leugnen wir nicht. Aber es handelt sich auch hier nur um die Aufnahme und Verarbeitung einzelner fremder Motive, vielleicht auch technischer Überlieferungen, in eine von Haus aus nationalindische oder doch nationalindisch gewordene Kunstübung. Was wir von der buddhistischen Malerei Ostturkestans (S. 134 u. 138—141) kennen gelernt haben, weist auf einen Zusammenhang mit Gandhara und mit Adschanta hin. Doch wird die Sonderforschung diese Zusammenhänge erst noch deutlicher aufzuklären haben, ehe weitere Schlüsse aus ihnen gezogen werden können.

3. Die mittelalterliche und neuere, vornehmlich neubrahmanische Kunst Vorderindiens. Um 650—1700 n. Chr.

Um 650 war der Buddhismus in seiner eigentlichen vorderindischen Heimat, abgesehen von Ceylon, überall in den Schoß des uralten Brahmanentums zurückgekehrt, um nur in der Lehre und in der Kunst des ferneren Ostens seine Schwingen zu immer höheren Flügen zu entfalten. Natürlich aber nahm die neubrahmanische Kunst Vorderindiens, die auch wohl manche Fäden der untergegangenen altbrahmanischen Holz- und Stuck-Kunst weiterspann, die ganze neunhundertjährige buddhistische Kunst von 250 v. Chr. bis 650 n. Chr. in sich auf, um sie ihren Bedürfnissen entsprechend umzugestalten und weiterzubilden. Die nördliche Richtung des Buddhismus (die Mahayana) hatte aber auch von der brahmanischen Götterlehre so viel in sich aufgenommen, daß die Grenzen beider Religionen sich vielfach verwischten und es nicht immer sicher ist, ob Bildwerke, die beim ersten Anblick einen brahmanischen Eindruck machen, in Wirklichkeit nicht doch noch buddhistischen Ursprungs sind: läßt der Buddhismus doch oft genug die großen brahmanischen Götter wie Wischnu und Schiwa neben Buddha als Bodhisatwas gelten. Wie dem auch sei: seit 550 treten uns Bau- und Bildwerke entgegen, die wir, ohne daß sie sich stilistisch immer von den buddhistischen unterschieden, inhaltlich als brahmanisch bezeichnen müssen.

Die neubrahmanische Kunst ist die Baukunst jener gewaltigen, mit mächtigen Kegel- oder Pyramidentürmen versehenen Tempelanlagen, die wir Pagoden zu nennen pflegen, und die Bildnerei jener unzähligen, wieder vom Himmel herabgestiegenen Götter und Göttinnen, deren Weisheit und Stärke oft genug durch die bekannte Vielköpfigkeit oder Vielarmigkeit versinnlicht wurde, die uns fremdartig berührt. In der Malerei kann man dieser brahmanischen Kunst selbständige Lebensäußerungen um so weniger zuerkennen, als selbst ihre oft genannten Miniaturen erst der Zeit und der Einwirkung des muselmanischen Einbruchs ihre Entstehung verdanken. Doch werden wir Ausläufer einer brahmanisch-indischen Malerei immerhin in der Radschputana-Schule Nordindiens, die freilich erst dem 17. und 18. Jahrhundert angehört, kennen lernen.

Ein Bestandteil der neubrahmanischen Kunst ist auch die Kunst der Dschainasekte, die gerade deshalb nach der Vertreibung des Buddhismus in hoher Blüte verblieb, weil sie ihre buddhistische Grundanschauung mit der Anerkennung des ganzen brahmanischen Götter- und Halbgötterhimmels in Einklang zu setzen verstand. Der Versuch, eine besondere Dschainakunst aus der nordindischen Kunst des „Mittelalters" auszuscheiden, aber ist bis jetzt so wenig geglückt wie das Bemühen, verschiedene Baustile in den Tempeln der verschiedenen brahmanischen Götter zu erkennen, von denen Wischnu und Schiwa weit öfter als Brahma große Heiligtümer erhalten haben. Dagegen lassen sich als zwei große Hauptrichtungen der brahmanischen Baukunst dieses Zeitalters ein nordindischer und ein südindischer Stil unterscheiden. Die

ungefähre Grenze beider Stilarten bildet im Westen der Narbadafluß, der sich ins Arabische Meer ergießt, im Osten der Mahanadistrom, der dem Bengalischen Meerbusen entgegenrollt. Fergusson nennt den nördlichen Stil den indo-arischen, Vincent A. Smith bezeichnet ihn nach der großen nordwestlichen Ebene Indiens als den Aryawarta-Stil. Diesen nördlichen Stil zeichnen hohe Kegelkuppeltürme aus, die inwendig in leichter Bogenlinie keil- oder kegelförmig zulaufen, sich aber auch von außen bis zu der rundlichen Spitze in leichter Biegung verjüngen (Abb. 155). Im südlichen Stil, der die ganze Halbinsel Dekhan umfaßt und allgemein als drawidischer Stil bezeichnet wird, herrschen geradlinige vielstöckige Stufenpyramidentürme, die oben mit halbtonnenförmigen Firsten oder kleinen Flachkuppeln abschließen (Taf. 26). Unter den Türmen liegt hier wie dort, klein und viereckig, die eigentliche Tempelzella; die niedrigeren seitlichen Anbauten enthalten geräumige Vorhallen. Daß alle diese brahmanischen Freitempel aus den buddhistischen Höhlentempeln hervorgewachsen, wie man früher annahm, ist mindestens zweifelhaft. Diese wie jene sind wahrscheinlich aus älteren hölzernen Freibauten hervorgegangen. Wirkliche brahmanische Grottentempel aber kommen nur in der Südhälfte des Gesamtgebietes der vorderindischen Kunst vor.

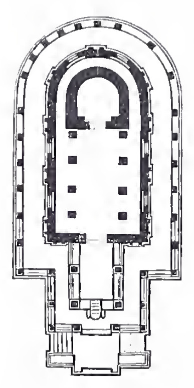
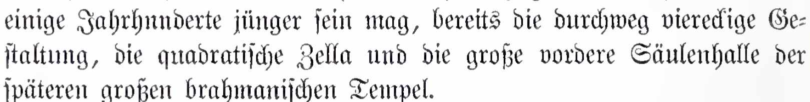


Abb. 153. Grundriß des Tempels von Aiwulli. Nach Fergusson.

Wenden wir uns zunächst den neubrahmanischen Frei- und Hochbauten zu, so bleibt es entwickelungsgeschichtlich lehrreich, vorweg die Grundrisse einiger kleiner Gotteshäuser im Westen Indiens, wie des Tempels von Aiwulli (Abb. 153) und des Tempels von Pittadkul (Abb. 154), zu betrachten. Erinnert jener, der dem 7. Jahrhundert n. Chr. angehören mag, trotz seines äußeren Pfeilerumgangs und seiner inneren Zella anstatt des buddhistischen Dagops noch deutlich an den Grundriß des unterirdischen Tempels von Karli (Abb. 139), so zeigt der von Pittadkul, der einige Jahrhunderte jünger sein mag, bereits die durchweg viereckige Gestaltung, die quadratische Zella und die große vordere Säulenhalle der späteren großen brahmanischen Tempel.



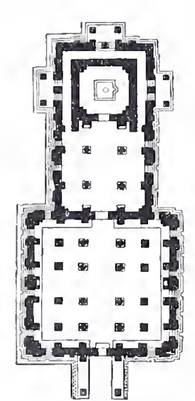
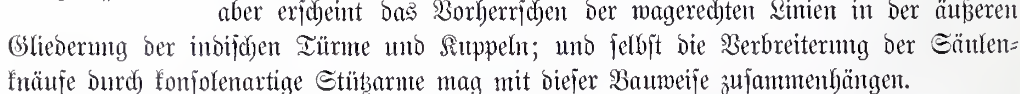


Abb. 154. Grundriß des Tempels von Pittadkul. Nach Fergusson.

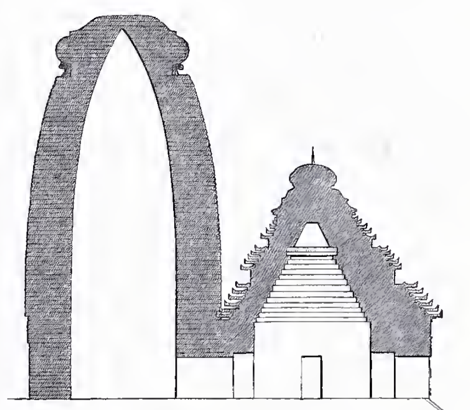
Den Aufbau eines der nördlichen Kegelturmtempel, deren gerippte Türme Smith nicht ganz überzeugend auf die ähnlich geformten Bambusgestelle indischer Prozessionswagen zurückführen zu müssen meint, mag uns im voraus der Durchschnitt der nach ihren Resten hergestellten „schwarzen Pagode" zu Kanarak in Orissa (Abb. 155) vergegenwärtigen. Er zeigt auch die Eigentümlichkeit aller echt indischen Bogen-, Gewölbe- und Kuppelbildung, nur aus wagerechten, allmählich nach innen vorspringenden Steinschichten zu entstehen. Den wirklichen Bogen- und Gewölbebau mit konzentrisch gestellten Keilsteinen verschmähten die Inder, selbst als die Mohammedaner diese Bauart für ihre Kuppelbauten mitgebracht hatten, beinahe völlig. Als eine natürliche Folge ihrer wagerechten Deckung und Wölbung aber erscheint das Vorherrschen der wagerechten Linien in der äußeren Gliederung der indischen Türme und Kuppeln; und selbst die Verbreiterung der Säulenknäufe durch konsolenartige Stützarme mag mit dieser Bauweise zusammenhängen.



Der einfache Pagodenbau mit Zella und Halle erfährt in fortschreitender Entwickelung namentlich im Süden mannigfaltige Erweiterungen. Verschiedene Heiligtümer oder Kapellen werden zu einem Gesamtheiligtum verbunden; die Kuppeln und Türme vervielfältigen sich.

Pilgerhallen (Tschultris) werden zu unentbehrlichen Bestandteilen großer Tempel; gewaltige Säulensäle entstehen; Säulengänge umgeben heilige Teiche und Höfe. Die Vierecksmauern, die das Heiligtum einfrieden, werden zu eng: ein zweites, größeres Viereck umfaßt das erste, ein drittes das zweite, ein viertes manchmal das dritte. Die Eingänge aller dieser Mauern aber bleiben mit reich ausgestatteten Torbauten geschmückt, über deren jedem sich, besonders in Südindien, einer jener mächtigen, in der Gestalt von Stufenpyramiden ansteigenden Türme erhebt, die dem Ganzen seine eigenartige Pracht verleihen (Taf. 26).

Dabei hegt die indische Baukunst einen wahren Abscheu vor leeren, kahlen Wandflächen. Entweder werden diese von außen wie von innen in vor- und rücktretende Teile, in Pilasterstellungen und Nischen aufgelöst oder völlig mit Zieraten bedeckt, die bald der indischen Goldschmiedekunst entlehnt sind und an Filigranarbeit erinnern, bald aus Pflanzenornamenten bestehen, die in Linienspiele übergehen, bald eine üppige Tier- und Menschenplastik entfalten. Auch die Säulen und Pfeiler zeigen eine unendliche Verschiedenheit scheinbar phantastischer Formen. Eine Bedeutung aber wird auch hier alles haben. Je tiefer die Forschung eindringt, desto lichter wird es in den künstlerischen Urwäldern Indiens. Schon jetzt würde kaum ein ernster Forscher das vor einem halben Jahrhundert in Ritters „Erdkunde“ gesprochene Wort wiederholen: „Kunst und Natur, Mensch-, Tier-, Götter- und Pflanzenwelt erscheinen hier noch in einem brütenden Chaos.“


Abb. 155. Durchschnitt der „schwarzen“ Pagode zu Kanarak. Nach Fergusson.

Wir beginnen unsere Umschau über die wichtigsten neubrahmanischen Frei- und Hochbauten Vorderindiens in der nördlichen Hälfte des Gesamtgebietes. Als ältester erhaltener brahmanischer Tempel gilt der von Bhitargaon im Bezirk Khanpur, der bereits den nordindischen leicht geschwungenen Kegelturm zeigt. Einige Forscher wollen ihn gar bis ins 3. Jahrhundert n. Chr. hinaufrücken.

Einfach im Grundriß, gedrungen und massig im Aufbau, erheben sich die ohne Mörtel aus kunstvoll behauenen Sandsteinen zusammengefügten, doch in einzelnen Teilen von Eisenklammern zusammengehaltenen Tempel der Landschaft Orissa, deren Südgrenze eben jener Mahanadifluß bildet. Die Kegeltürme über dem Allerheiligsten und über den Eingangshallen dieser Tempel, die zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert entstanden, pflegen durch einen Schirmaufsatz oben abgeflacht zu sein. Das Dach des Saales pflegt sich als breit gelagerte vielstufige Treppenpyramide zu erheben, die erst kurz vor der Spitze in die Rundung übergeht. Von den Hunderten von Tempelbauten dieses Stiles, die sich in Orissa erhalten haben, fesseln vor allem die von Bhuwaneswar unsere Aufmerksamkeit. Hier zeichnet sich der kleine Mukteschwaratempel, den Fergusson das Juwel des Orissastiles nennt, bei etwas gedrückten Verhältnissen durch das wohlempfundene Gleichgewicht seiner senkrechten und wagerechten Linien aus, strebt höher und schlanker der melonenartig gerippte Turm des großen Haupttempels empor, erhebt sich gegliedert und mit Bildwerk geschmückt der Radscharanitempel, an dem vom 12.—13. Jahrhundert gebaut wurde. Der eigentliche Musterbau Orissas aber war

jener 1240—80 erbaute „Sonnentempel" nahe der Küste, den die Schiffer als „schwarze Pagode" bezeichnen (S. 166; Abb. 155). Der Turm über der Zella ist freilich eingestürzt, das Stufenpyramidendach über dem Hauptsaal aber steigt in edel gegliederten Absätzen bis zur schirmartigen Flachkuppel jener Spitze empor.

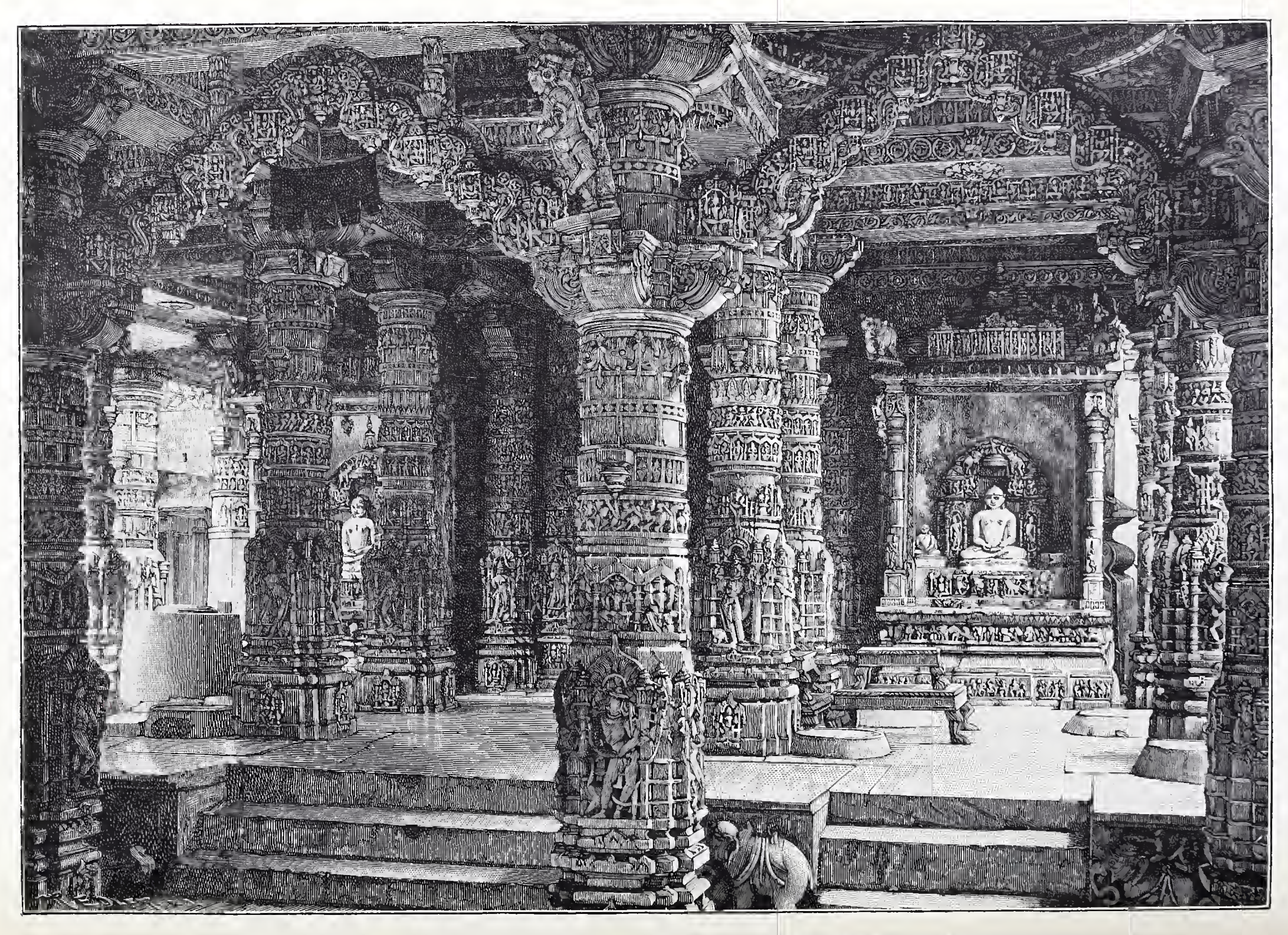
Nördlich von Orissa, in Bengalen, zeichnen sich die ähnlich gestalteten Tempel, die jedoch meist erst der neueren Zeit anzugehören scheinen, durch ein reicher entwickeltes System schlankerer Türme aus. Vier, acht oder sechzehn kleinere Türme pflegen den hohen Mittelturm zu geleiten. Der Prachtbau dieser Art in Kantonagar z. B. ist erst 1722 vollendet worden.

Recht im Herzen Vorderindiens aber schließen die Tempel von Khadschuraho in der Landschaft Bandelkand sich denen von Bhuwaneswar in ähnlicher Gestaltung, aber noch reicherer Ausstattung an. Vor allem unterscheiden sie sich von den Tempeln Nordostindiens durch ihre reichere Verwendung von Säulen und Pfeilern. In den Tempeln zu Kadschuraho und Gualior aus dem 10. und 11. Jahrhundert werden sogar die Mauern von lichtspendenden, raumöffnenden Säulengalerien durchbrochen. Der Wischwanathtempel zu Khadschuraho, dessen Turm 30 m hoch ist, gehört zu den reichsten und besterhaltenen Bauten dieser Art (Taf. 22 b). Die senkrechten und wagerechten Gliederungen lösen alle Außenwände des Prachtbaues in nahe aneinandergerückte Liniensysteme auf. Der Aufbau des Ganzen aber wirkt bei allem Reichtum ruhig und vornehm.

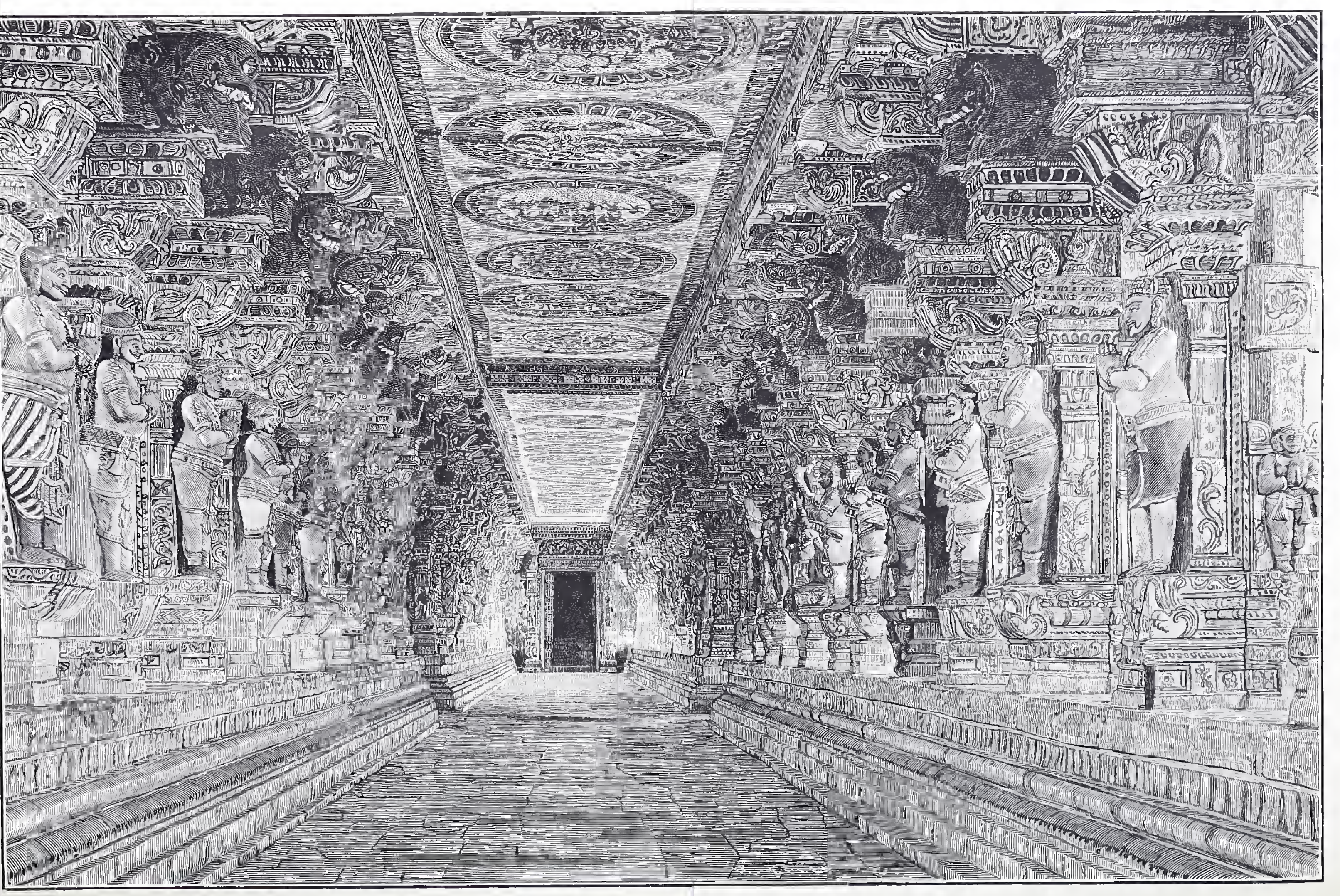


Abb. 156. Der Sonnentempel zu Osia. Nach V. Smith.

Die allerprächtigsten Tempel dieses nordindischen Stiles gehören den vollends nordwestlichen Landschaften Radschputana und Gudschera an. Die Tempel dieser Gegenden prangen im Schmucke kostbaren Steinmaterials und reich verzierter und mit Bildwerk versehener Säulen. Zu Osia in Radschputana haben sich zwölf große alte Tempel dieser Art erhalten. Einer der schönsten von ihnen, den unsere Abbildung 156 wiedergibt, trägt über der Zella einen Turm, der auf viereckiger Grundlage an die von Bhuwaneswar erinnert. Seine Vorbauten aber sind in offene Säulen- und Pfeilerhallen aufgelöst. Die gefurchten Eingangssäulen zeigen über glatten Sockeln reich geschmückte vierseitige Fuß- und ähnliche Kopfstücke und werden auf zwei Drittel ihrer Höhe von ebenfalls vierseitigen ringartigen Bändern umklammert. Von den berühmten weißen Marmortempeln des Berges Abu, die man früher, da sie dem Bekenntnis der Dschaina geweiht sind, irrigerweise als Vertreter eines besonderen Dschainastiles ansah, ist der eine 1031, der andere 1230 geweiht. Beide zeichnen sich durch die reiche Pracht ihrer inneren Säulenhallen und Säulenhöfe und durch die märchenhafte Üppigkeit des ornamentalen und figürlichen Reliefschmucks ihrer Wände, Decken, Simse und Säulen aus. Die Säulen, die sich von achtseitigen Sockeln erheben, während von ihren reich profilierten



Taf. 24. Das Innere eines Dschainatempels auf dem Abu-Berge in Radschputana.



Taf. 25. Ein Säulengang im Inneren des Hindutempels auf der Insel Rameschwaram, Südindien.

Nach Photographie.

Kapitellen noch konsolenartige Deckbalken-Stützarme ausgehen, sind von oben bis unten von breiten Reliefringen umgeben, deren plastisches Bildwerk keine leere Fläche duldet. Die konzentrischen Bandkreise der Runddecke des älteren der beiden Tempel, deren herabhängender Mittelstein an spätgotische Bildungen erinnert, sind teils von lebendigen Figurenmotiven, teils von spitzenartigen oder filigranähnlich durchbrochenen Verzierungen überwuchert. Auch die Heiligengestalten, die auf Kragsteinen am Rande des Deckenrundes in spitzbogigen Nischen zur Mitte streben, machen beim ersten Anblick einen durchaus spätgotischen Eindruck. In dem jüngeren Tempel (Taf. 24) sind die Säulen etwas ruhiger gegliedert; aber die Rundteile ihrer Kapitelle erscheinen zu schlichten Platten verkümmert, von deren Stützarmen nach allen vier Seiten überreiche Deckenstützmotive ausstrahlen. Die ganze Pracht der Ausstattung beider Tempel, die selbst die reichsten gotischen Arbeiten dieser Art kaum erreicht haben, wirkt wie versteinerte Goldschmiedearbeit, die über versteinerte Zimmermannsarbeit ausgesponnen worden.

Wenden wir uns nun dem Tempelbau des drawidischen Südens der indischen Halbinsel zu, für dessen Kenntnis sich namentlich neuere Schriften von Rea wertvoll erweisen, so haben wir hier zunächst eine Nachlese zur buddhistischen Denksäulenkunst, der wir (S. 148) gedacht haben, zu halten. Die Dschainasäulen der Landschaft Kanara an der Malabarküste gehören erst dem 11. und 12. Jahrhundert an. Ausgezeichnet sind sie durch ihre schlanke Gestalt, ihre feinen Verhältnisse und die zarten Verzierungen, die ihre Schäfte in wohlbemessenen Abständen umgeben. Zu den feinsten gehört die Säule von Mudabridi mit ihrem gut gegliederten Stufensockel und ihrem kecken Hut- und Schirmkapitell über eingezogenem Halse.

Hier im Süden haben wir nun auch wieder eigenartige, dem lebendigen Felsen enthauene Grotten- oder Höhlentempel den freistehenden Tempelhochbauten voranzustellen.

Die berühmtesten brahmanischen Felsen- und Grottentempel befinden sich auf der Insel Elefanta (Taf. 21 und Taf. 23 a) bei Bombay, zu Ellora (Taf. 23 b) und zu Badami im westlichen Gebirgszuge Vorderindiens und zu Mahawellipur (Mamallapuram) südlich von Madras. Den kühnsten Schritt tat die brahmanische Grottenbaukunst hier, als sie anfing, den Felsen nicht nur von innen auszuhöhlen, sondern ihn auch von außen zuzuhauen, so daß er die Gestalt wirklicher Freibauten erhielt. Die aus einem einzigen Felsen ausgehauenen „Monolithtempel", die auf diese Weise entstanden, könnte man, wie der Verfasser schon früher einmal bemerkt hat, als Werke einer Landschaftsarchitektur im eigentlichsten Sinne des Wortes bezeichnen. Die bedeutendsten Bauwerke dieser Art sind die berühmten sieben Monolithtempel am Seestrande zu Mahawellipur und der noch berühmtere „Kailasa" zu Ellora (Abb. 157). Die Felsentempel oder Rathas von Mahawellipur, von denen der älteste aus der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts stammt, sind aus freiliegenden Felsblöcken mit allen baulichen Gliederungen herausgehauen; ihre innere Aushöhlung aber ist niemals vollendet worden. Der Ganescha-Ratha erinnert mit seinem gebogenen Satteldach und seinen Spitzbogengiebeln an 1000 Jahre ältere lykische Felsengräber, die wir (Bd. 1, S. 163) kennen gelernt haben. Der auch inwendig vollendete Kailasa aber ist dergestalt in den flachen Bergabhang hineingeschnitten, daß er, von den durch seine Loslösung entstandenen, an 30 m hohen Gängen umgeben, wie in einem mächtigen Kasten ohne Deckel steht. Grotten und Galerien durchbrechen die benachbarten Felsen, Brücken führen hinüber, zu Höfen erweitern sich hier und da die Gänge. Alle Außen- und Innenwände der flach, aber stufenförmig gedeckten vierseitigen Raumstücke dieses merkwürdigen Gebäudes sind durch Pilaster und Nischen gegliedert

und in den mannigfaltigsten Gruppen mit Götter- und Tierbildern jeder Größe geschmückt. Überall erkennt man den Dienst Schiwas und Wischnus, denen dieses in seinen wesentlichen Teilen im 8. Jahrhundert n. Chr. entstandene Weltwunder gewidmet war. Im Kailasa wie in den eigentlichen Grottentempeln zu Ellora, Badami und Elefanta sind die stützenden Säulen (S. 152) oder Pfeiler gedrungen, massig und schwer. Das geriefte, gedrückte Polsterkapitell mit den von ihm ausgehenden Stützarmen herrscht vor. Daß die Last ganzer Berge gestützt werden sollte, bringen diese kurzen Polstersäulen, die oft auf strammen vierseitigen Sockeln stehen (Taf. 23a und b), kräftig und eindringlich zum Ausdruck.



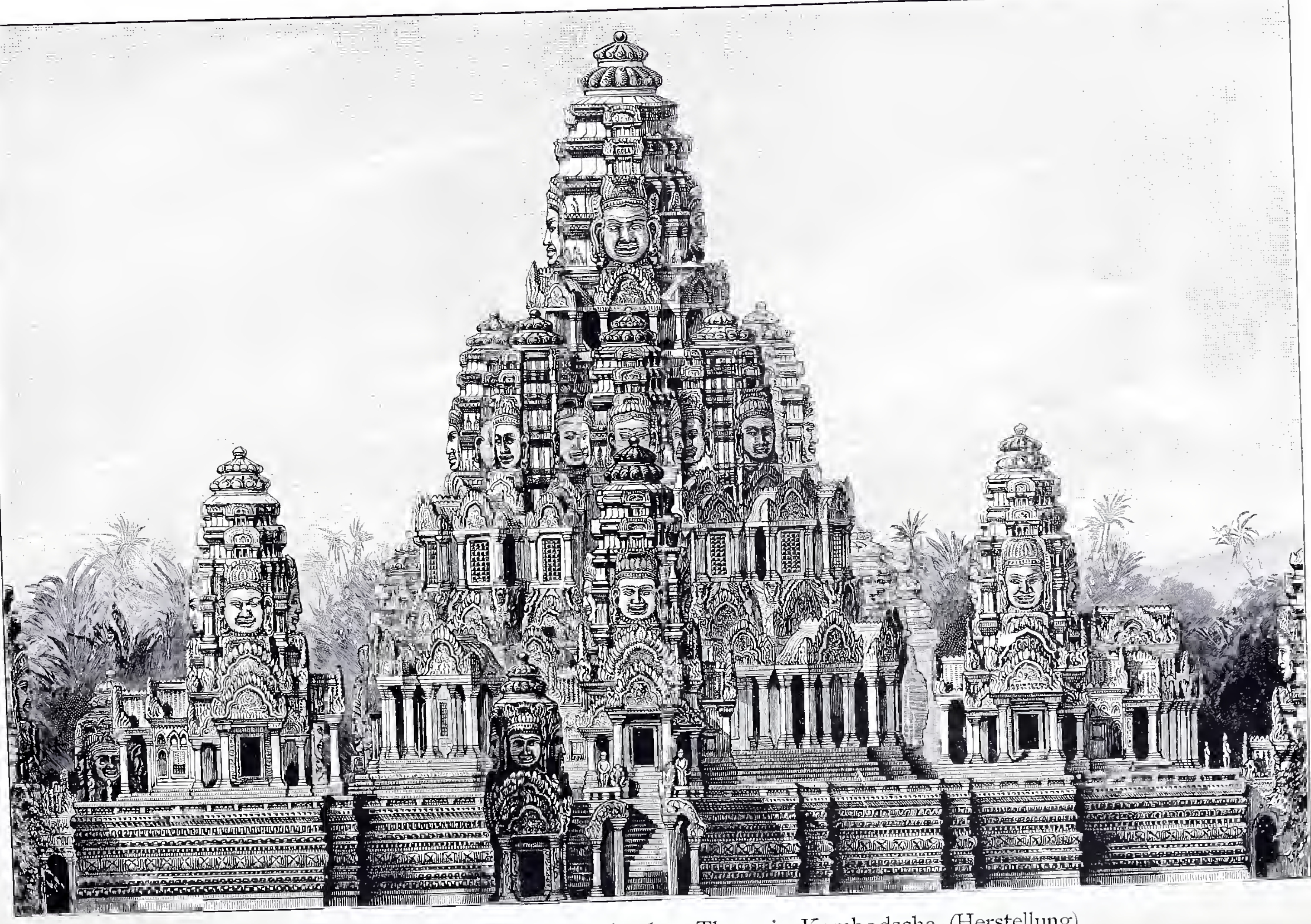
Abb. 157. Der „Kailasa" zu Ellora. Nach Le Bon. (Zu S. 169.)

Als älteste wirkliche Hochbauten des Südens kommen zunächst die von Rea geschilderten Tempel der Pallawafürsten zu Kondscheweram (Kantschi) in Betracht. Charakteristisch ist hier der Mukteschwaratempel, der der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts angehört. Die Stufenpyramide über seiner Zella ist mit einer kleinen Halbkuppel bekrönt. Den dreiteiligen Eingang zur Vorhalle bilden zwei frei gestaltete, reich ausgestattete indische Säulen. Eine größere, aber wohl erheblich jüngere Pagode zu Kondscheweram, deren zwölf nach oben immer kleiner werdende Stockwerke eine mächtige Stufenpyramide bilden, ist bezeichnend für das durch die Reihe seiner Schirmaufsätze kammartig wirkende Firstdach, das bei den Türmen mit länglich-viereckigem Grundriß die flache Rundkuppel der Türme mit quadratischer Grundfläche ersetzt (Taf. 26). Dann folgen die im Gebiete der alten Tschalukyafürsten im Herzen der Halbinsel Dekhan gelegenen Bauten, deren Stil Fergusson als Tschalukyastil bezeichnet, wogegen Smith ihn, da seine Hauptbauten nicht von Tschalukya-, sondern von Hoysalafürsten herrühren, eher als Hoysalastil, am liebsten aber schlechthin als Dekhanstil bezeichnet sehen möchte. In ihm erhebt sich über der sternförmigen Zentralanlage der Tempelzella, die auf ausladender Stufensockelterrasse steht, nur eine niedrige, ebenfalls sternförmige Stufenpyramide,



Taf. 26. Tempelturm zu Kondscheweram bei Madras.

Nach Kurt Boeck.



Taf. 27. Der Baion-Tempel zu Angkor Thom in Kambodscha (Herstellung).

Nach Delaporte.

die auf flacher Scheinkuppel mit dem stilisierten Stupaschirm, einer schematisierten Blume oder einer Vase bekrönt zu sein pflegt. Eine reiche Plastik entwickelt sich hier schon am Äußeren der Tempel. Besonders deutlich treten die mit Tierreihen geschmückten Friesbänder hervor, die die Bauten, schon vom Sockel beginnend, in wagerechten Streifen umziehen. Der Elefantenfries ist immer der unterste; der zweite ist der Löwen-, der dritte der Pferdefries usw.; und über allen diesen wagerechten Tierfriesen folgt dann manchmal, wie z. B. an dem berühmten Tempel zu Hallabid, ein breiterer, in senkrechter Richtung durch Nischen gegliederter Streifen, in deren jeder ein Götterbild steht. Die prächtigsten Tempel dieser Art, die, wie die beiden zu Hallabid (Abb. 158), der Provinz Maisur (Mysore) angehören, sind zwischen 1000 und 1300 n. Chr. entstanden. Genannt seien von ihnen noch der gut zusammengehaltene Tempel zu Belur von 1117, der prächtige, über jedem Sternarme mit machtvollem, in eine kleine Rundkuppel auslaufendem Stufenstockwerk bekrönte Wischnutempel im Dorf Nuggehalli, der 1249 errichtet worden, und der breit gelagerte, ähnlich gehaltene, bei allem Reichtum der Einzelgliederung in der Gesamtmasse ruhig wirkende Tempel zu Somnathpur, der 1268 entstand.

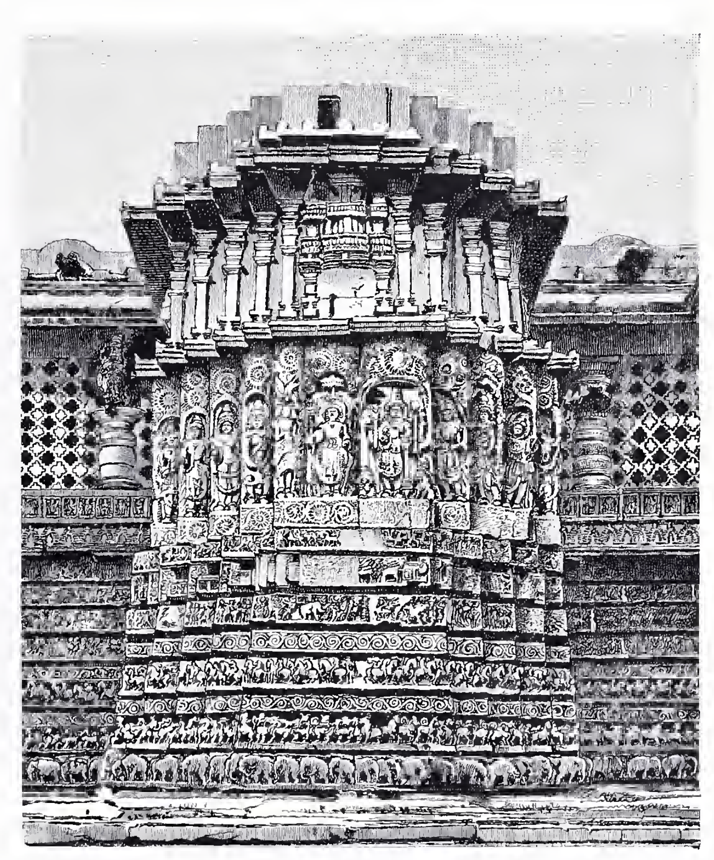


Abb. 158. Ein Teil des Tempels zu Hallabid. Nach Le Bon.

Als wirkliche Tschalukyabauweise des 12. Jahrhunderts stellt Rea diesem angeblichen Tschalukyastil Fergussons den Baustil des Bezirkes Ballari (Bellary) der Provinz Madras gegenüber, dessen Tempel sich nicht mehr auf sternförmigem, sondern auf rechteckigem Grundrisse erheben und nicht nur hierdurch, sondern auch durch ihren überreichen plastischen Bildschmuck im Übergang zu dem drawidischen Stil im engeren Sinne stehen. Hervorgehoben sei der Tempel von Magala, dessen Decke mit ihrem echt orientalischen, im „Tiefendunkel"-Flächenstil reliefierten Rosetten- und Pflanzenrankenmuster zu den reichsten Indiens gehört.

In mancher Beziehung am großartigsten gestaltet die indische Pagodenbaukunst sich dann im wirklich drawidischen Süden der Halbinsel. Dieser eigentlichste drawidische Stil spielt eine Hauptrolle in der neubrahmanischen Kunst Indiens. Gerade in ihm herrschen jene

vierseitigen hohen, aus vielen sich stufenförmig verkleinernden Stockwerken bestehenden Pyramidentürme, die hier noch zahlreicher über den Portalhallen als über den Tempelzellen sich erheben; gerade in ihm bestehen die berühmten Haupttempel aus einer Reihe nach außen immer größer werdender Viereckumfriedungen, die das Wachsen des Heiligtums veranschaulichen; gerade in ihm werden die Tschultris, die Pilgersäle, zu mächtigen offenen Hallen, den sogenannten Tausendsäulenhallen, die, manchmal mit Teichen verbunden, von ganzen Wäldern phantastisch gestalteter Säulen getragen werden. Eine Besonderheit des reichen plastischen Schmuckes dieser Tempel aber bilden die auf die Hinterbeine gestellten karyatidenartig als Simsstützen verwandten Elefanten, Löwen und Pferde, die manchmal, wie im Tempel von Wellore, einzeln als Säulenschaft dienen, manchmal aber auch, wie in der großen Pagode von Madura, in Verbildlichung altindischer Tiermärchen an einem und demselben Pfeiler über- und aufeinander stehend dargestellt sind. Die springenden Löwen kommen in dieser Funktion am häufigsten vor; aber auch Reiter auf sich bäumenden Pferden sind keine Seltenheit; und schließlich nehmen ganze Reiterjagdszenen die Stelle der Pfeilerschäfte ein, wie dies in der großen Pagode zu Siringam am augenfälligsten hervortritt (Abb. 159). Der Bau der großen Pagode zu Tandschur, deren (Abb. 160) 15stockige Stufenpyramide von glatter Rundkuppel bekrönt wird, begann nach neueren Angaben schon unter den Tscholafürsten (985 bis 1035), dauerte aber bis ins 15. Jahrhundert herein. Auf ihn folgte der kleinere, der Subrahmanyatempel zu Tandschur. Aber auch an der viel genannten Pagode von Tschillambaram ist vom 10. bis ins 17. Jahrhundert gebaut worden. Durchweg späteren Ursprunges ist der berühmte Tempel der Insel Rameschwaram (Taf. 25), dessen in magischem Halblicht träumende, je 230 m lange Seitengänge, um nur diese hervorzuheben, mit stehenden Reitergestalten vor jedem Pfeiler unter deren reichverkröpften Kopfstücken geschmückt sind. Der Bau des Tempels scheint in der Mitte des 16. Jahrhunderts begonnen zu sein. Ziemlich gleichzeitig wird der Tempel zu Tinnewelly entstanden sein. Die große Pagode von Madura, die zu den umfangreichsten und berühmtesten von allen gehört, ist im wesentlichen zwischen 1623 und 1659 erbaut worden, und auch die schon genannte gewaltige Pagode zu Siringam, die von fünfzehn

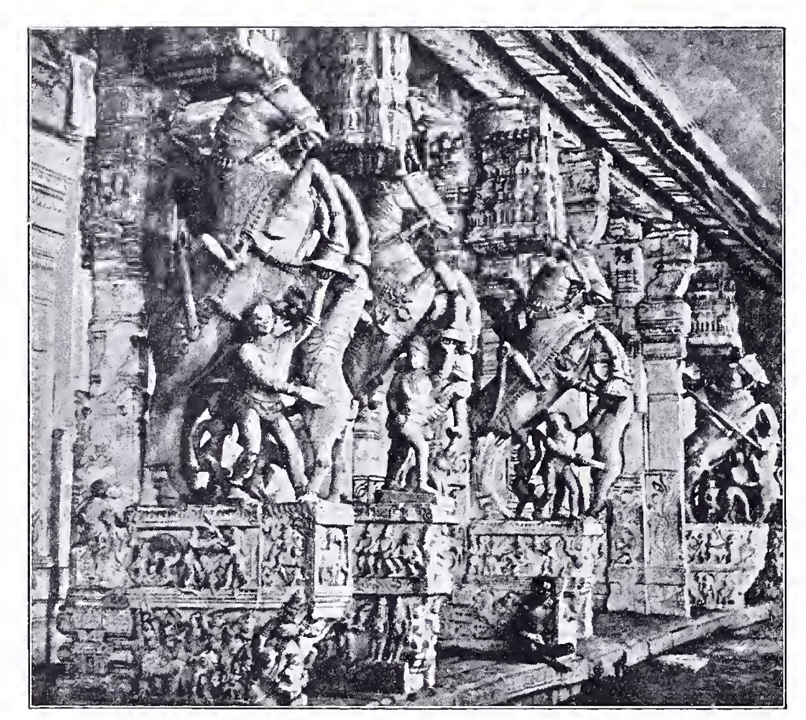


Abb. 159. Reiter als Pfeilerschäfte von der großen Pagode zu Siringam. Nach Cole.

mächtigen Tortürmen überragt wird, gehört erst dem 17. und 18. Jahrhundert an. Phantasie und Ordnungsliebe sind in allen diesen Bauten, an die man natürlich nicht den Maßstab des dorischen Tempels der Griechen legen darf, einen unauflöslichen Bund zur Feier der brahmanischen Erd- und Himmelsanschauung eingegangen.

Die indische Palastarchitektur tritt im neubrahmanischen Jahrtausend etwas deutlicher hervor als früher. Die prächtigste Königsburg des Nordens, die aus dem 16. Jahrhundert

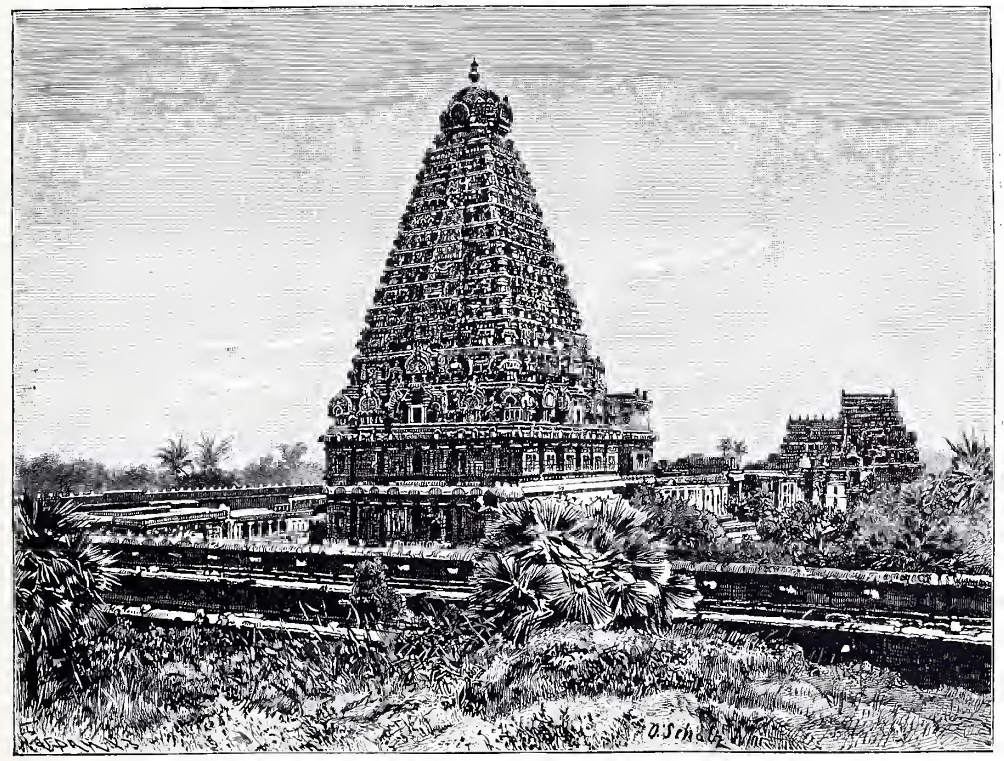


Abb. 160. Die große Pagode zu Tandschur. Nach Le Bon.

stammt, hat sich zu Gualior erhalten. Ihre glatten, reich mit glasierten Kacheln persischen Ursprunges bedeckten Außenwände werden in regelmäßigen Abständen durch mitemporsteigende, von kleinen Kuppeln bedeckte Rundtürme gegliedert. Die Paläste Südindiens dagegen, z. B. die zu Madura und zu Tandschur, die späteren Jahrhunderten angehören, zeigen bei all ihrem Reichtum nicht mehr den indischen Steinbalken-, sondern den mohammedanischen Steinbogenstil. Die Ruinen einer ganzen Stadt des 14. und 15. Jahrhunderts, der Stadt Widschayanagar, sind neuerdings in der Provinz Madras aufgedeckt worden. Merkwürdig ist namentlich das zweistöckige Rathaus dieser Stadt (Taf. 22 a), dessen offenes Erdgeschoß durch Pfeilerhallen mit Phantasiebogen gebildet wird, die an die der spätesten Gotik Spaniens erinnern, während sein Dach aus nebeneinandergestellten Stufenpyramiden besteht, die der drawidischen Tempelbaukunst entlehnt sind.

Die neubrahmanische Bildnerei haben wir im Zusammenhang mit der indischen Baukunst dieser Zeit zwar schon wiederholt gestreift, aber doch noch nicht zur Genüge kennen

gelernt. Während die frühere Kritik sich wegen der Vielköpfigkeit oder doch Vielarmigkeit mancher ihrer Gestalten fast völlig ablehnend gegen sie verhielt, hat eine neue, namentlich durch Havell begründete Kunstanschauung manche ihrer Schöpfungen aus dem 7.—9. Jahrhundert neben den gleichzeitigen buddhistischen Bildwerken des ferneren Ostens für die reifsten und eigenartigsten Früchte aus den ganzen weiten Gefilden der indischen Bildnerei erklärt. Daß wir Europäer die Schönheit der vier-, sechs- oder achtarmigen Einzelgestalten nicht nachzuempfinden brauchen, daran müssen wir freilich bei allem Verständnis für das, was die indischen Künstler mit dieser Vermehrung der Gliedmaßen ausdrücken gewollt, festhalten. Aber in ihrer Gesamterscheinung sind namentlich manche der Grottenreliefs dieser Zeit, die, von wunderbarstem Helldunkel umflossen, in freiester und ausdrucksvollster, oft dramatisch wirkender Bewegung feierliche Handlungen und seelische Stimmungen großartig zum Ausdruck bringen, unzweifelhaft als echte Schöpfungen einer machtvoll empfindenden Idealkunst anzuerkennen, deren Einbildungskraft, Himmlischem zugewandt, freilich auf die Abtötung des Irdischen eingestellt ist und oft genug sogar in schauerlichen und blutdürstigen Vorstellungen schwelgt.



Abb. 161. Weibliche Statue aus einem Tempel von Bhuwaneswar. Nach Le Bon.

Da auch die Kultbilder und die dekorativen Einzelgestalten dieser Kunst mit den Rückwänden oder Pfeilern, an die sie sich anlehnen, verwachsen sind, so wirkt diese eigenartige Monumentalbildnerei fast durchweg als Hochreliefkunst. Die riesengroßen Einzelgestalten, die wir kennen lernen werden, sind nach wie vor dschainistischen oder (in Ceylon) buddhistischen Ursprunges und stehen daher nur an den Orten, wo diese Bekenntnisse sich erhalten hatten. Die wirkliche Freiplastik Indiens entfaltete sich besonders auf dem Gebiete der Kleinkunst im Bronzeguß. Den Eigenheiten ihrer Auffassung des männlichen und des weiblichen Körpers, die die indische Bildnerei von ihren Anfängen an zur Schau trug, aber blieb sie auch jetzt auf allen Gebieten treu.

Im eigentlichen Nordindien treten uns zunächst in der Landschaft Bihar und den angrenzenden Gebieten eine Reihe von Einzelwerken entgegen, die meist ins Museum von Lakhnau verbracht worden sind. Noch dem 8. Jahrhundert gehört hier das basaltene, bei Gaya gefundene Reliefbild des von vorn gesehenen, mit hoher Mütze gekrönten, mit fast faltenlosem Gewande bekleideten Bodhisatwa Awalokiteschwara an, zu dessen Füßen zwei kleiner gebildete Gläubige mit aneinandergelegten Händen flehend verehren. Gleich hier zeigt sich, trotz des buddhistischen Charakters des Werkes, sofort die Sechsarmigkeit der Götter dieser Zeit. Gleich hier bemerken wir aber auch, daß im Organismus der Reliefgestalten dieser Art zunächst nur die vorderen Arme berücksichtigt sind. Die beiden hinteren Armpaare sehen wie äußerlich drangehalten aus. In bewegter Schreitstellung dagegen erscheint die dreiköpfige, sechsarmige Maritschi, die Göttin der Morgenröte, auf ihrem nur klein zu ihren Füßen als zerpflücktes Beiwerk angedeuteten Wagen.

In Orissa kommt besonders das reich dekorative Bildwerk der Tempel in Betracht, die wir kennen gelernt haben. Gipsabgüsse von 128 Stücken dieser Art besitzt das Indische Museum

zu Kalkutta. Als Beispiel sei unsere weibliche Gestalt von Bhuwaneswar (Abb. 161) hervorgehoben, die ein Musterbeispiel der indischen Frauentypen ist, wie sie sich schon in der Frühzeit der indischen Kunst entwickelt hatten. Wem fiele nicht die Übereinstimmung ihrer scharfen Ausbiegung mit der ähnlichen Haltung der freilich anders gebauten weiblichen Gestalten unserer gotischen Dome auf? Fein stilisiert bei aller „Naturnähe" wirkt der Antilopenfries am Mukteschwaratempel zu Bhuwaneswar. Von mächtigem Monumentalgefühl aber sind die freistehenden kolossalen Rosse mit ihren Bändigern (Taf. 19 b) vor der „Schwarzen Pagode" zu Konarak durchdrungen. In wildem Ansturm über den zu Boden gesunkenen Feind sind sie dargestellt. Smith verwahrt sich doch etwas zu nüchtern gegen Havells begeisterte Schilderung, der sie den Parthenonrossen Altgriechenlands vergleicht. Die Wucht ihrer Gesamtformen und ihrer Bewegung ist in der Tat kaum übertroffen. Größere „Naturnähe" zeigt der kolossale freistehende Elefant, der nicht weit von ihnen steht; aber ein machtvolleres künstlerisches Gefühl lebt unzweifelhaft in diesen feurigen Rossen.

Die Fülle der Bildwerke am Tempel zu Kadschuraho und an den Tempeln des Berges Abu (S. 168) zu beschreiben, bedürfte es eines besonderen Bandes. Hier kann nur an die Zimmer mit nur teilweise erhaltenen Elefantenreitern in den Abutempeln erinnert werden. Einige Jahrhunderte jünger sind die wohlverteilten 16 Relieftafeln aus dem 16. Jahrhundert an den beiden Hauptpfeilern des Mokaldschitempels zu Tschitor in Radschputana, unter denen z. B. unerklärte Hinrichtungsszenen in die Augen fallen. Charakteristisch für die sorgfältig arbeitende Reliefkunst des 10. Jahrhunderts in diesen Gegenden aber ist die Darstellung des von vorn gesehenen reich geschmückten vierarmigen Wischnu im Museum von Mathura, der noch in streng frontaler Haltung mit breiten Schultern und eingezogenem Leibe dasteht.



Abb. 162. Rawana versucht den Fels Schiwas emporzuheben. Relief des Kailasatempels zu Ellora. Nach E. B. Havell. (Zu S. 176.)

Die wichtigsten mittelalterlichen Bildwerke des westlichen Vorderindiens gehören schon der südlichen Hälfte der Halbinsel an. Lehrreich, wenngleich künstlerisch nicht eben wirksam sind die erzählenden Friese einiger Grotten von Badami, die noch dem 6. Jahrhundert zugeschrieben werden. Einzig in ihrer Art aber sind die Reliefs der berühmten Höhlentempel von Ellora und von Elefanta, der Insel im Hafen von Bombay (S. 169). Es sind die Bildwerke, in denen Havell und seine Anhänger im Gegensatz zu nüchterneren Forschern die prächtigsten Blüten der indischen Kunstübung erkennen. Den Maßstab antiker Kompositionsklarheit und europäischer Durchbildung der organischen Einzelgestaltung vertragen diese durchaus indisch empfundenen phantasievollen Schöpfungen selbstverständlich nicht. Aber der

dramatischen Kunst, mit der sie ihren wilden Phantasien in freier plastischer Formensprache Leben verleihen, und den berechneten malerischen Reizen des Höhlenhelldunkels, das sie umspielt, werden wir eine mächtige künstlerische Wirkung nicht abstreiten.

In Ellora kommen hauptsächlich die Bildwerke der Das-Awaterhöhle (Höhle der zehn Inkarnationen) und die Grottenreliefs des monolithen Felsentempels Kailasa in Betracht. Im Wischnutempel der Das-Awaterhöhle, dessen Bildwerke im wesentlichen noch dem 7. Jahrhundert entstammen, gehört die riesige Schreckensgestalt des Bhairawa oder Makadewa, der todbringend ausschreitet, zu den bewegtesten und wildesten, die Erscheinung Wischnus als achtarmiger Löwenmensch mit Löwenkopf zur Bestrafung des Frevlers Hiranya zu den dramatisch lebendigsten Darstellungen der Reihe. Im Felsentempel Kailasa ist die auch anderwärts oft wiederholte Gestaltung des über seinen besiegten Feinden den Triumphtanz ausführenden Schiwa (Taf. 19 a; der „Tandawatanz") eine der bekanntesten dieser Kunstschöpfungen. Die großartigste und malerischste von allen aber ist ohne Zweifel die von Havell veröffentlichte und gefeierte Darstellung aus dem Ramayana (Abb. 162), wie der zehnhäuptige Dämon Rawana vergeblich versucht, den ganzen Paradiesesberg, auf dem Schiwa neben seiner Gattin Parwati im Kreise dienender Geister thront, emporzuheben und fortzutragen. Wie anschaulich ist die Anstrengung des zehnköpfigen und zehnarmigen Ungeheuers unten in der Höhle, die Gelassenheit Schiwas und seiner Gattin oben auf der Höhe geschildert! Wie malerisch ist das Gesamtbild auf die Licht- und Schattenwirkung der Höhlendämmerung zugeschnitten! Im Höhlentempel zu Elefanta (Taf. 21) sind zunächst die anmutige Darstellung der Vermählung Schiwas und Parwatis (Taf. 28) und das ausdrucksvolle Bild der Askese Schiwas hervorzuheben. Der Rawana-Mythus ist hier nicht so packend erzählt wie in Ellora. Der Tandawa tanzende Schiwa fehlt auch hier nicht, und die Trimurti, die brahmanische Dreieinigkeit (Brahma, Wischnu, Schiwa), ist kaum jemals so packend dargestellt worden wie in der kolossalen dreiköpfigen Büste der Grotte von Elefanta. Echt indisch blicken hier aber auch die ruhig dastehenden Gestalten drein, wie die der Tempelwächter am Eingang zur Linga-Grotte (Taf. 21 und Taf. 29).

Im eigentlichen Süden Indiens können wir etwas wie eine chronologische Entwickelung in der Geschichte der Bildhauerei verfolgen.

Noch dem 7. und 8. Jahrhundert gehören die ältesten Felsentempel der Pallawa-Dynastie zu Mamallampuram an, die aufs reichste mit Bildwerken geschmückt sind. Das Relief, das den Sieg der guten Göttin Durga, die auf einem Löwen reitet, über den stierköpfigen (an griechische Minotaurusdarstellungen erinnernden) bösen Dämon Mahischasura darstellt, ist anschaulich angeordnet, aber doch in etwas dürftiger allgemeiner Formensprache gehalten. Mehr an westasiatische Felsenreliefs erinnert die Mahabharatalegende der Selbstpeinigung Ardschunas, der einen Monat lang mit erhobenen Armen auf der großen Zehe eines Fußes stand.

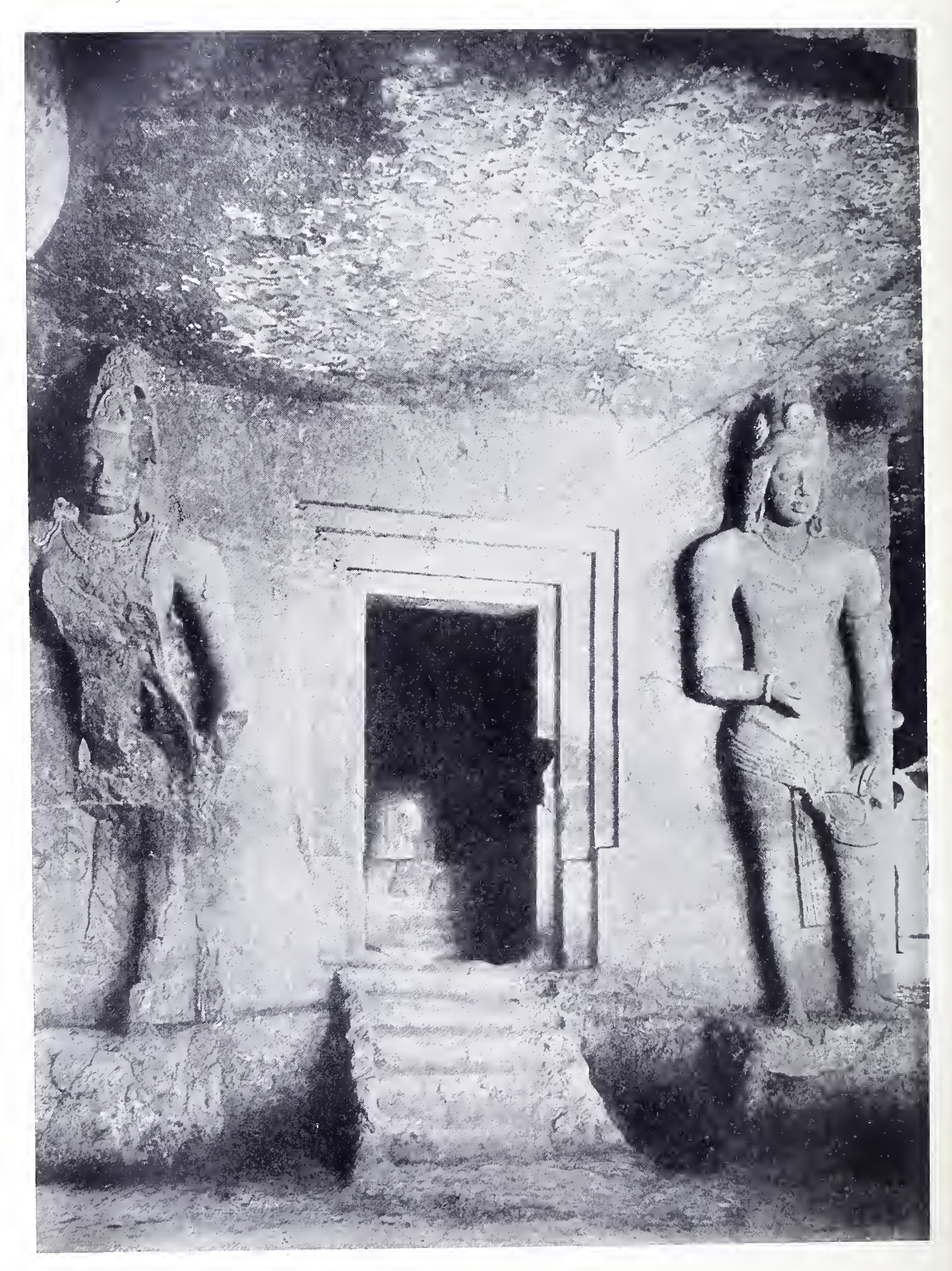
Dem 11. Jahrhundert gehören die besten Bildwerke aus der Zeit der Tscholaherrschaft an.' Radschendra Tscholadewa I. (1018—35) erbaute im heutigen Bezirk Tritschinopoly die neue Hauptstadt Gangaikonda Tscholapuram, deren Haupttempel in verhältnismäßig streng umrahmten Außennischen Bildwerke von so ruhigem Adel der Formensprache zeigt wie die Gruppen, die Schiwa als Tandawatänzer und als Liebhaber seiner Gattin Parwati darstellen.

Dem 12. Jahrhundert gehören jene ornamental verwerteten, in langen Friesen und Simsen übereinander angeordneten Tier- und Menschenreihen der drawidischen Tempel der Landschaft Maisur an, auf die schon hingewiesen worden (S. 171). Die größeren Bildwerke sind hier nicht selten mit den Namen der Künstler bezeichnet.



Taf. 28. Die Vermählung Schiwas mit Parwati. Hochrelief des Felsentempels zu Elefanta.

Nach Photographie.



Taf. 29. Eingang zur Linga-Grotte der Höhle zu Elefanta.

Nach Photographie von Clifton u. Co. in Bombay.

Dem 14., 15. und 16. Jahrhundert entstammen die Schöpfungen der Widschaya-nagar-Dynastie in deren gleichnamiger Hauptstadt. Von den Freiskulpturen dieser Dynastie tadelt Smith, der freilich der indischen Empfindung zu wenig nachgibt, als barbarisch den 7 m hohen Löwenmenschen Narasimha und den häßlichen Affengott Hanuman. In ruhigem echten Flachreliefstil sind bei ärmlicher Formengebung die Friesstreifen aus dem Ramayana-Epos im Hazara-Rama-Tempel zu Widschayanagar gehalten.

Seit dem 16. Jahrhundert entstanden in Südindien jene reich mit Bildwerken versehenen Säulenhallentempel, deren Bauzeit bis an die Gegenwart heranreicht. Unter den Bildwerken, die von ihren Pfeilern vorspringen, spielen die Reiter auf sich bäumenden Rossen mit erschlagenen Menschen oder wilden Tieren unter ihren Hufen, wie wir sie in der großen Pagode zu Siringam (S. 172, Abb. 159) gefunden, aber auch aufgerichtete Löwen, die auf Elefanten stehen, und keineswegs atlantenartig verwertete Kriegergestalten zu Fuß, wie im Tempel zu Rameschwaram (Taf. 25), eine Hauptrolle. Wie man auch über diese Bildwerke denken mag, wirkungsvoll sind sie jedenfalls, und dem Geiste dieser indischen Tempelkunst entsprechen sie zweifellos.



Abb. 163. Schiwa als Tänzer. Bronze im Museum zu Madras. Nach E. B. Havell. (Zu S. 178.)

Sehen wir uns in Südindien nach mittelalterlichen Einzelbildwerken um, so fallen unsere Blicke zunächst auf die kolossalen, auf Berghöhen ragenden dschainistischen Steinstandbilder der Landschaft Kanara an der Malabarküste. Das gewaltigste, der 17 m hohe Koloß zu Prawana Belgola, ist 983 errichtet, das Riesenstandbild zu Karkala, das 12 1/2 m hoch ist, wurde 1432 geweiht. Der jüngste der Riesen, der immer noch bis 11 m aufragt, der zu Yenur, stammt aus dem Jahre 1604. Merkwürdig ist die starr frontale Haltung dieser fast unbekleideten Riesengestalten, die mit ihren glatt herabhängenden Armen und nebeneinander geradeaus gestellten Füßen an altägyptische Gepflogenheiten erinnert. Leer und ausdruckslos, wie ihre bewußt in mathematische Formeln gebannte Haltung ist, blicken auch ihre Köpfe mit den langen buddhistischen Ohrläppchen drein. Nur die Lippen der jüngsten und kleinsten dieser Riesen umspielt ein überlegenes Lächeln.

Künstlerischer als die meisten dieser Steingestalten wirken die Bronze- oder Messingbildwerke des südindischen Festlandes, denen im Norden nur die von Nepal, die wir später kennen lernen werden, gleichkommen. Auf die ältere Zeit, aus der wir das kupferne Standbild des Museums zu Birmingham kennen gelernt haben (S. 162), gehen nur wenige dieser Bildwerke zurück. Einzig in ihrer Art scheinen, nach den Photographien zu urteilen, die drei betend mit den ineinandergelegten Händen dastehenden schlanken Messinggestalten des Königs Krischnaraya von Widschayanagar (1510—29) und seiner beiden Gemahlinnen im unzugänglichen Tempel auf dem Tirumalaiberge bei Tirupati (Provinz Madras) zu sein. Sie zeichnen

sich nicht sowohl durch individuelles Leben und lebendige Durchbildung der Einzelheiten als durch den ausdrucksvollen Ernst ihrer streng monumentalen und andächtigen Haltung aus.

Zu den beliebtesten Kupfer-, Bronze- oder Messingwerken der indischen Kunst gehören die schon (S. 176) erwähnten Darstellungen des tanzenden Schiwa in einem kreisrunden Nimbus, den die Glieder des Gottes wie die Speichen eines Rades berühren. Lebendig sind z. B. die Darstellungen dieser Art im Museum zu Madras (Abb. 163) und im Schatz zu Tandschur. Aus Ceylon stammen ähnliche Darstellungen, die nach einigen Forschern vom Festlande eingeführt sind.

Von der mittelalterlichen Malerei Indiens haben sich keine nennenswerten Überbleibsel erhalten. Den buddhistischen Wandgemälden von Adschanta, deren späteste 650 n. Chr. entstanden, hat die neubrahmanische Kunst jahrhundertelang nichts an die Seite gesetzt. Erst die muselmanische Überflutung Indiens brachte die persische Bildnis- und Miniaturmalerei auf Papier und Elfenbein nach Indien, die hier seit dem 17. Jahrhundert, wie wir später sehen werden, eine neue reiche, wenn auch entlehnte Blüte erlebte. Seit dem 16. und 17. Jahrhundert aber läßt sich in den großen nordwestlichen Landschaften Indiens, in Radschputana und im



Abb. 164. Graviertes indisches Kupfergefäß (abgerollt), im Indischen Museum zu London. Nach Birdwood.

Pandschab, wirklich eine Art neubrahmanischer Malerschule nachweisen, die in gewissem Sinne als Fortsetzung der Schule von Adschanta angesehen werden kann. Coomaraswamy, der sie als Radschputschule bezeichnet, hat eingehend über sie berichtet. Hauptsächlich handelt es sich um Gemälde auf Papier, die deshalb aber doch nicht als Buchbilder (Miniaturen), sondern als freie Kunstwerke anzusehen sind. Als verkleinerte Wandbilder möchte Coomaraswamy sie bezeichnen. Jedenfalls ist ihre Art durchaus zeichnerisch: mit dem Pinsel gezogene zunächst rote, dann schwarze Umrisse bestimmen den Eindruck. Die Ausfüllung mit Farben, so lebhaft diese sind, bleibt in der Regel flach und nebensächlich. Ansätze von Licht- und Schattenmodellierung sind selten. Die Gegenstände der idealgestimmten Hauptklasse dieser Bilder sind durch die altbrahmanischen Heldengedichte Mahabharata und Ramayana und die Legendenbücher der Puranas eingegeben. Schiwa mit seiner Gattin Parwati oder Dewi und Wischnu, namentlich in seiner achten Verkörperung als Krischna, spielen eine Hauptrolle in diesen Darstellungen. Das strengste und früheste dieser Bilder, das nach dem Vorbild des Nirwana Buddhas den Tod des Kriegsführers Bhishma veranschaulicht, gehört vielleicht noch dem 16. Jahrhundert an. Coomaraswamy hat es aus seiner eigenen Sammlung veröffentlicht. Es kennzeichnet die eigentliche Schule von Radschputana, der der genannte Forscher eine Bergschule (Pahari) an die Seite setzt. Aus dieser zeigt er z. B. eine mit leidenschaftlich bewegten Gestalten in einen doch wohl schon europäisch beeinflußten landschaftlichen Rahmen gefaßte Darstellung, wie Krischna den pesthauchenden Schlangenkönig im Sumpfe tötet, und eine echter indisch aufgefaßte Himalaja-Gipfellandschaft, in der Schiwa seinen Tanz ausführt. Einer

volkstümlichen Schule, die Coomaraswamy der Heldengedichtschule, die wir bisher kennen gelernt haben, gegenüberstellt, gehört die idyllische Zeichnung an, die mehrreihig übereinander in einheitlich gedachter Landschaft die Frauenopferzüge wiedergibt, die sich Krischna nahen. Die meisten Bilder dieser Art, deren Zeichnung eine herkömmlich strenge, aber keineswegs chinesisch-kalligraphische Linienführung zeigt, gehören dem 18. Jahrhundert an.

Daß die Inder von alters her tüchtige Kunsthandwerker gewesen, versteht sich ihrer ganzen Anlage nach eigentlich von selbst und spiegelt sich auch in ihren uralten Dichtungen wider. Auf den meisten Gebieten der technischen Künste hat später der persische und arabische Einfluß die echt indische Formenwelt jedoch bis zur Unkenntlichkeit überwuchert. Fast nur die indischen Metallarbeiten gehören der nationalindischen Kunstgeschichte an.



Abb. 165. Indisches Gefäß mit Silberdrahteinlagen. Nach Birdwood. (Zu S. 180.)

Die eiserne Säule altpersisch-indischen Stils, die im Hofe der Kutabmoschee in Altdelhi aufgestellt ist, wird dem 4. Jahrhundert n. Chr. zugeschrieben. Sie zeigt durch ihr bloßes Dasein, daß die Inder früher als die Europäer Eisenstücke von ansehnlicher Ausdehnung zu schmieden verstanden. In den indischen Münzen spiegelt sich deutlicher als in anderen indischen Arbeiten die Abhängigkeit der indischen von der hellenistischen Kunst wider. Die Münzen, die die indischen Fürsten der Kuschana-Dynastie um 100 n. Chr. prägen ließen, gehören durchaus zur hellenisierenden Gandharakunst; aber auch die Münzen der Gupta-Dynastie des 4. Jahrhunderts verleugnen keineswegs eine Nachahmung hellenistischer Vorbilder, so verständnislos diese auch erscheint. Die mittelalterliche Kunst Indiens hat dann überhaupt keine nennenswerten Leistungen auf diesem Gebiete mehr aufzuweisen. Lehrreich sind in derselben Richtung die meist alten Stupas entnommenen Reliquienbehälter von Gold, Silber, Bronze oder Bergkristall, die in beschränkter Anzahl nach Europa gelangt sind. Der mit buddhistischen Heiligengestalten unter geschweiften Bogennischen geschmückte goldene Reliquienschrein aus der Gegend von Kabul, der im South Kensington-Museum ausgestellt ist, gehört vielleicht noch der Zeit vor der Gandharakunst an. Mit seinen goldziselierten Vierpässen im oberen und im unteren Rande erinnert er auffallend an gotische Arbeiten. Das kupferne Gefäß des Indischen Museums zu London, um dessen Kugelbauch sich die eingravierte Darstellung eines festlichen Umzuges des Prinzen Gautama, ehe er zum Buddha wurde, herumzieht (Abb. 164), schrieb Birdwood, der das indische Kunstgewerbe zuerst im Zusammenhang behandelte, der Gandharazeit zu, Smith aber hält es für älter und sieht den Barhutstil (S. 156) in ihm verkörpert. Noch ganz antikisierend ist die Silberschale des British Museum gehalten, deren Inneres den Triumph des Bacchus darstellt, wogegen eine ähnliche radial geriefte Schale derselben Sammlung, deren kleines Mittelrund einen von Frauen bedienten indischen Trinker zeigt, nach Form und Inhalt durchaus indischen Charakter trägt.

Aus späterer Zeit stammen die indischen Metalltechniken, die sich noch bis zum heutigen Tage örtlich begrenzter Berühmtheit erfreuen. Die bekannten langhalsigen Wasserflaschen von

Kaschmir und Lakhnau (Luknow), die vergoldete Zieraten auf getriebenem Silbergrunde zeigen, werden mongolischer Technik zugeschrieben. Die mit getriebenen Reliefdarstellungen von Göttern und Ungeheuern geschmückten Silberwaren Südindiens scheinen auf einheimischer Überlieferung zu beruhen. Weitverbreitet aber ist in Indien die Kunst, Stahl- oder Eisenarbeit mit Gold oder Silber zu „tauschieren" oder zu „damaszieren", d. h. mit eingelegten Gold- oder Silberflächen oder -fäden zu verzieren. Im Fünfstromland zu Hause, wird diese sogenannte Bidri-Arbeit, wie das abgebildete Gefäß mit Silberdrahteinlagen sie zeigt (Abb. 165), hier und dort auch im Süden prächtig hergestellt. Auch die Schmelzarbeit, das Überziehen von Metallen mit farbiger Glasur, ist seit



Abb. 166. Der Dagoba von Ruanweli auf Ceylon. Nach H. W. Cave. (Zu S. 183.)

Jahrhunderten in Indien geübt worden. Lahor, Lakhnau und Benares liefern die berühmten emaillierten Schüsseln, die freilich schon dem muselmanischen Stil indischer Kunst angehören.

Der eigentliche Goldschmiedeschmuck Indiens ist schon in der ganzen altindischen Großbildnerei in reichster Auswahl wiedergegeben. Schon in ihr erkennen wir den Ohr- und Nasenflügelschmuck, die Arm- und Beinspangen und die prächtig gegliederten, aus Hängeketten und Fratzenschild bestehenden Hals- und Brustgehänge der indischen Frauen. Für die Beständigkeit der indischen Überlieferung spricht es, daß uns diese in einigen weniger von der europäischen Überschwemmung berührten Gegenden Indiens noch heute in der alten Gestalt entgegentreten. Etwas jüngeren Ursprungs werden die Filigranarbeiten sein, die zu den weitestverbreiteten Besonderheiten des indischen Kunsthandwerks gehören. Silberfiligranarbeiter, die nicht nur eigentliche Schmuckgegenstände, sondern auch Döschen, Schälchen und verschiedene Geräte herstellen, finden sich noch heute fast in jedem indischen Dorfe.

Die indische Ornamentik zusammenfassend zu kennzeichnen, ist nicht ganz leicht; an ihrem Anfang fanden wir Motive der Holzbaukunst und der Zaunflechterei, denen sich später solche der Goldschmiedekunst zugesellen, als technische Ziergebilde deutlichster Art. Daneben verschafften sich sofort die eingeführten stilisierten Linien- und Pflanzenornamente der großen westlichen Kunstwelten Geltung, wobei freilich die westasiatisch-hellenische Stilisierung der Blüten, namentlich der Lotosblüte, wie die Blütenornamentik vom Amarawati zeigt (Abb. 148 u. 149), schon früh einer echt indischen Stilisierung wich. Gleichzeitig aber erscheinen als eigenste Erzeugnisse des arischen Nordens Indiens eine Reihe lebensvoller, mit feinem Natur- und Stilgefühl nur leicht ins Flächenhafte übersetzter Gebilde der einheimischen Pflanzenwelt. Der heiligen Lotosblume reihen sich auch hier Blüten und Blätter anderer Arten an, mit denen sich ab und zu einheimische Tiergestalten, wie Tiger, Elefanten und Antilopen, Pfauen, Papageien und andere Vögel, seltener Menschengestalten verweben. Die Zierkunst des drawidischen Südens behandelt die Blumen etwas schematischer und läßt stilisierte Fabelungeheuer öfter die heimische Tierwelt ablösen. Die ausgebildete indische Monumentaldekoration wird von den baulichen Ziermotiven und der figürlichen Plastik in solchem Maße beherrscht, daß die eigentliche Ornamentik beim ersten Anblick unter ihrer Wucht beinahe verschwindet. Bei näherer Betrachtung aber wird man finden, daß dekorativ verwertete Tier- und Pflanzenmotive auch hier eine Hauptrolle spielen. Selbst die Elefanten-, Löwen-, Pferde-, Stier- und Vogelreihen, die wir ganze Friese füllen sahen, wirken, was auch ihre sinnbildliche Bedeutung sein mag, in erster Linie doch als Tierornamentik im vollsten Sinne des Wortes; und die Pflanzenornamentik vereinigt sich hier, wie in der westlichen Kunst, wahrscheinlich auch durch sie beeinflußt, mit dem Wellenbande zu Rankenarabesken von stilvoller Schönheit. In bezug auf die Verzierungen der späteren kunstgewerblichen Gegenstände Indiens muß man sich hüten, arabisch-persische Gestaltungen für nationalindisch anzusehen. Aber ein gewisses tropisch-üppiges und doch ordnungsfrohes



Abb. 167. Der Dagoba von Miriswiteya auf Ceylon. Nach Photographie von Platé u. Co. (Zu S. 183.)

Stilgefühl vereinigt gerade auf dem Gebiete der indischen Ornamentik schließlich doch die verschiedensten Elemente zu einer einheitlich wirkenden Gesamterscheinung.

Müssen wir auch hiernach anerkennen, daß die vorderindische Kunst von jeher gerade eine Fülle dekorativer Einzelheiten aus benachbarten Kunstwelten entlehnt hat, so werden wir, rückblickend, dadurch an dem nationalen Gehalt der buddhistischen und brahmanischen Kunst Indiens doch nicht irre werden. Nicht nur wird niemand in Versuchung kommen, einen indischen Stupa, einen indischen Grotten- oder Monolithtempel, eine indische Pagode ihrer Gesamterscheinung nach auf fremde Vorbilder zurückzuführen, sondern auch fast jede aus der Fülle herausgegriffene indische Einzelsäule oder Einzelstatue wird sich ihrem ganzen plastischen Gepräge nach als indisch vom Kopf bis zu den Füßen erweisen; ja, auch die indischen



Abb. 168. Granitpfeiler des sogenannten Bronzeschlosses zu Anuradhapura auf Ceylon. Nach Photographie von Platé u. Co.

Zierweisen und Zierreihen erscheinen, als Ganzes betrachtet, durchaus von indischem Eigenleben erfüllt. Und was wir auch vom europäischen Standpunkt aus an dieser indischen Kunst in Vorderindien auszusetzen haben mögen, es darf uns nicht hindern, anzuerkennen, daß es im frühen Mittelalter Jahrhunderte gab, in denen in Vorderindien und, wie wir sehen werden, unter vorderindischem Einfluß in Java eine reifere und natürlichere Kunst blühte als gleichzeitig in irgendeinem anderen Lande der Welt.

4. Die buddhistische Kunst Ceylons.

Das meerumrauschte, von tropischen Wäldern und Feldern überwucherte Bergland Ceylons gehört zu den ältesten Kolonien Vorderindiens und zu den Ursitzen des Buddhismus. Kaum ein brahmanischer Rückfall, kaum ein muselmanischer Einfall hat diesem hier Abbruch getan. Schon 307 v. Chr. soll Mahindo, der Prinz von Magadha, die Lehre Gautama Siddhartas nach der glücklichen Insel verpflanzt haben, die sie in ihrer reineren Hinayanaform (S. 145) bewahrte; und buddhistisch ist, trotz vereinzelter Wischnu- und Schiwabilder, die sich auch hier

eingedrängt haben, und trotz jüngerer brahmanischer Niederlassungen, die die Neuzeit auch hier entstehen sah, die Kunst Ceylons seit der Zeit Asokas gewesen.

Die wichtigsten Ruinenstätten Ceylons liegen in seinem nördlichen Flachland zu Anuradhapura, der alten buddhistischen Königsstadt, die bis ins 8. Jahrhundert unserer Zeitrechnung herein der Sitz aller Wissenschaften und Künste Ceylons war, und etwas weiter südöstlich zu Polonnarua, der jüngeren, 769 n. Chr. gegründeten Landeshauptstadt, deren höchste Blüte in die Mitte des 12. Jahrhunderts fällt.

In Anuradhapura und seiner Umgebung haben sich, von Grundmauern von Tempeln und von Steinpfeilern, die Holzpaläste getragen, abgesehen, nur Stupas oder Dagobas, wie sie hier heißen, erhalten. Die jüngeren Stupas von Anuradhapura gehören zu den umfangreichsten und höchsten des indischen Gesamtgebietes. An einigen von ihnen haben sich die Steinzäune erhalten, die von schlichtester Einfachheit sind; von den älteren zeichnen einige, wie die von Thuparama und Lankarama, sich durch die künstlerische Besonderheit aus, daß sie von dreifachen Kreisen einzeln stehender schlanker vier- oder achtseitiger Pfeiler oder Säulen umgeben sind, deren reichgegliederte Kapitelle manchmal eine eigenartige, nach oben geöffnete, hier jedoch mit einem Knopfdeckel geschlossene Kelchform zeigen. Daß diese Pfeiler- oder Säulenkreise, wie Fergusson meinte, kein Gebälk getragen haben, hat de Beylié wenigstens für einige von ihnen durch den Hinweis auf Einschnitte und Einkerbungen ihrer Deckplatten widerlegt. Es scheint, daß sie mit Ziegeln gedeckte Galerieumgänge gebildet haben, wie sie namentlich in Siam erhalten sind. Zur Terrasse mancher dieser Heiligtümer, wie dem Dagoba von Thuparama, führen kleine Treppen hinauf, auf deren wuchtigen steinernen Seitengeländern sich der Makara-Krokodil- oder Schlangenrachen zur Aufnahme dekorativ gestalteter Schlangenwindungen öffnet, während sich zu ebener Erde an die untere Treppenstufe eine halbkreisförmige Steinplatte, der sogenannte „Mondstein", anschließt, die reich mit buddhistischen Blüten- und Tiergestalten bemeißelt ist.



Abb. 169. Königsstandbild auf der Terrasse von Ruanweli auf Ceylon. Nach E. B. Havell. (Zu S. 184.)

Ihren inneren Halbkreis schmückt z. B. in Thuparama ein Zug von Gänsen, den mittleren ein stilisiertes Lotosgewinde, den äußeren ein Zug von hintereinander herschreitenden Löwen, Zebustieren, Elefanten und Pferden (vgl. S. 154). Die ältesten Hauptstupas der Bannmeile von Anuradhapura sind der von Thuparama, der 19 m hoch, und der von Jsurumuniya, der nur 10 m hoch ist. Sie sollen, wenigstens nach einigen Forschern, zwischen 306—266 v. Chr. errichtet sein. Dann folgen aus der Zeit des Königs Dutthagamani (164—157 v. Chr.) die höher und mächtiger emporragenden Dagobas von Ruanweli (Abb. 166), von Lankarama und von Miriswiteya (Abb. 167), an dem sich die kapellenartigen Vor- und Ausbauten der den vier Himmelsrichtungen entsprechenden Seiten besonders gut erhalten haben. Von den noch jüngeren zu Abhayadschiriya, der 90 v. Chr., und zu Dschetawanarama, der 302 n. Chr. errichtet worden sein soll, ist jener 70 m, dieser sogar 75 m hoch. Völlig gesichert aber sind alle diese Zeitangaben keineswegs.

Ein Wald von 1600 Pfeilern (Abb. 168) bezeichnet die Stelle des in alten Schriften gepriesenen neunstöckigen Klosters König Dutthagamanis, das als „Bronzeschloß" bezeichnet

zu werden pflegt, sich aber wahrscheinlich als Holzbau mit Bronzeziegeldächern auf der Grundlage der erhaltenen Pfeiler erhoben hat.

Auch in **Polonnarua**, dessen höchste Kunstblüte sich unter König Parakrama Bahu I. (1153—86 n. Chr.) entfaltete, und in seiner Umgebung haben sich noch mächtige Dagobas erhalten, außer ihnen aber die Ruinen reichgeschmückter Turmtempel in der Art derer, die, wie wir gesehen haben, im wieder brahmanisch gewordenen Südindien um diese Zeit entstanden. Ein solcher Tempel ist der Schiwatempel, und ein ähnlicher Klosterbau ist der Tiwanka Vihara zu Polonnarua. Ein wirklicher schlanker hoher Stufenpyramidenturm ist hier der als Sat Mekal Prasada bekannte Tempelbau, der an altassyrische und altmexikanische Bauwerke dieser Art erinnert, ohne doch zu ihnen in Beziehung gesetzt werden zu können. Als eigenartigste, Ceylon eigentümliche Bauten dieser Zeit aber werden einige Rundtempel von Polonnarua bezeichnet, von denen der Rundbau, den König Nissanka Malla am Ende des 12. Jahrhunderts errichtete, als Wunder der Kunst gepriesen wird. In seinem Mittelpunkte stand ein kleiner Dagoba im Kreise von 16 Standbildern; und von Pfeilerhallen war auch er umgeben.

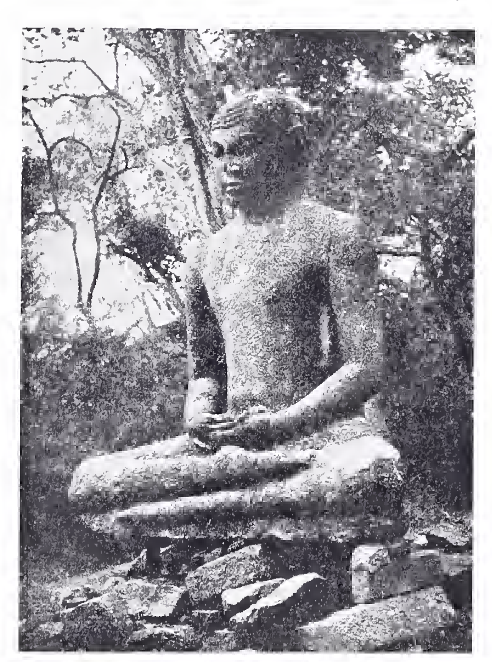


Abb. 170. Sitzender Buddha von Toluwila, jetzt im Museum zu Colombo. Nach E. B. Havell.

In der **Bildnerei** Ceylons fesseln uns die Einzelschöpfungen der Rundplastik in höherem Grade als die dekorative Bildnerei, die wie die häufigen häßlichen Torhüterzwerge und andere, freundlichere Gestalten unauflöslich mit den Bauwerken verbunden waren. Auch die uralten heiligen Grotten Ceylons zeichnen sich durch verhältnismäßige Kahlheit und Schmucklosigkeit aus. Unter den Einzelstandbildern Ceylons von kunstgeschichtlicher Bedeutung aber unterscheidet man hauptsächlich zwischen Königs- und Buddhagestalten. Zu den ältesten der Königsgestalten gehört im Weichbilde von Anuradhapura das prächtige, frei-strenge Standbild auf der Terrasse des Ruanweli-Dagoba (Abb. 169), das angeblich den König Dutthagamani darstellt. Die acht lebensgroßen Standbilder, die an einem Teich zu Minneriya stehen und angeblich den König Mahasena darstellen, sind mehrere hundert Jahre jünger (um 300 n. Chr.). Von den großen sitzenden Buddhagestalten Ceylons wird die von Tantrimali, die eine spitze Mütze trägt, noch dem 1. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung zugeschrieben, wogegen die berühmte, mit hochgezogenen gekreuzten Beinen dasitzende kolossale Buddhagestalt von Toluwila, die sich jetzt im Museum von Colombo, der Hauptstadt Ceylons, befindet (Abb. 170), nicht vor dem 7. Jahrhundert n. Chr. entstanden sein kann. Das eng anliegende Gewand läßt die gut abgemessene frontale Gestalt fast nackt erscheinen. Das perückenartige Haupthaar ist, wie an Standbildern der Naturvölker (S. 21), in regelmäßige kleine Quadratlöckchen zerteilt. Die Hände ruhen ineinandergelegt im Schoße. Echt indischer Geist beseelt die in heiliger Betrachtung dasitzende, in ruhiger Ausgleichung erhöhter Lebenswahrheit genäherte Gestalt, in der

sich schon das mittelalterliche Ideal der indischen Kunst ankündigt. Im vorderindischen Gebiete konnte nur auf Ceylon, wo der Buddhismus sich am längsten hielt, ein Buddhabild diese Entwickelung widerspiegeln, deren Höhepunkte im 8. und 9. Jahrhundert weiter im Osten Asiens und auf der östlichen Inselwelt liegen. Ein anderer, kaum überlebensgroßer Buddha, der im Pankuliya Vihara zu Anuradhapura noch in seiner üppigen Tropenwildnis sitzengeblieben ist, scheint erst dem 10. Jahrhundert anzugehören. Dem Eindruck der beruhigenden geistigen Macht, die diese vergöttlichten Menschengestalten der Nirwanareligion ausströmen, wird sich kein unbefangener Beschauer entziehen. Jünger sind im allgemeinen die Einzelbildwerke aus Polonnarua und seiner Umgebung. Eine sitzende Gestalt dieser Art ist ins Museum von



Abb. 171. Liegender Buddha zu Tantri-malai auf Ceylon. Nach Photographie.

Colombo gebracht worden. An Ort und Stelle stehen noch der kolossale, 14 m hohe, schlicht und feierlich mit einst erhobener Rechten aus dem lebenden Felsen gehauene Buddha von Awkana im Norden Ceylons, dessen regelmäßig gelegte Gewandfalten keine Nachklänge der Freiheit der Gandharakunst mehr zeigen. Das 6 m hohe, weniger streng gemeißelte Felsenstandbild zu Polonnarua wird als Bildnis des Königs Parakrama Bahu (1153—86) angesprochen, und die Riesengestalt des sterbend auf der Seite ausgestreckten Buddha von Tantri-malai, die nahezu 12 m lang ist (Abb. 171), wird ungefähr derselben Zeit angehören.

Allen diesen monumental wirkenden Steingestalten gegenüber vertreten auch auf Ceylon die erhaltenen Bronzefiguren eine beweglichere und individuellere Kunst. Rasch berühmt geworden sind die großen schweren Vollgußbronzen, die 1907 und 1908 in Siwa Dewale zu Polonnarua gefunden und dem Museum zu Colombo zugeführt worden sind. Sie haben zum Teil entschieden brahmanischen Charakter, wie jener „Schiwa als Tänzer" (S. 178, Abb. 163), der

auch hier vorkommt, und werden von einigen Forschern für eingeführte südindische Arbeiten gehalten; auch die schlanke, fast lebensgroße weibliche Messinggestalt der Patini Dewi, der Göttin der Keuschheit, im British Museum und der 3/4 m hohe eherne Bodhisatwa aus Anuradhapura im Museum zu Colombo stammen aus Ceylon. Das wirkliche Alter dieser Bronzen ist schwer zu bestimmen.



Abb. 172. Frauengestalt eines Wandgemäldes zu Sirigiya auf Ceylon. Nach E. B. Havell.

Auch die Geschichte der altindischen buddhistischen Malerei geht übrigens auf Ceylon nicht leer aus. Abgesehen von den schwachen, gelb, rot und blau ausgeführten Resten dekorativer Fresken, die in der Nähe des Ruanweli-Dagobas wieder aufgedeckt worden sind, kommen nur die viel besprochenen Fresken in zwei Gemächern der Feste Sirigiya in Betracht. In einem der Zimmer hat sich ein Zug von 17 überlebensgroßen bewegten weiblichen Gestalten erhalten, denen Havell Botticellische Anmut nachrühmt; in dem anderen haben sich fünf ähnliche kleinere Frauendarstellungen gefunden, deren Kopien sich im Museum von Colombo befinden (Abb. 172). Es sind frei bewegte, echt indisch gestaltete weibliche Typen in einer malerischen Ausführung, die innerhalb leicht betonter Umrisse bei nur hier und da angestrebter Licht- und Schattenmodellierung mit flüssigem Pinsel ernste Farbenharmonien erzeugt. Das Blau fehlt hier wieder (vgl. S. 163). Die Bilder werden der Zeit zwischen 479 und 497 zugeschrieben. Auch sie tragen dazu bei, uns die Kunst Alt-Ceylons reich und reif erscheinen zu lassen.

II. Die indische Kunst in den Himalajaländern.

1. Die Kunst in Kaschmir.

Die Überlegenheit, die die indische Kunst im frühen Mittelalter über die Kunstübung aller anderen asiatischen Völker gewonnen, erklärt den Einfluß, den sie nach dieser Zeit bis über die gewaltigen Schneehöhen des Himalajagebirges hinaus und bis zu den fernsten Inseln des südostasiatischen Archipelagus ausübte.

Wenden wir uns zunächst dem äußersten Nordwesten Vorderindiens zu, so betreten wir hier im prächtigen alten Bergland Kaschmir eines der am reinsten arisch gebliebenen indischen Gebiete, das freilich schon 1013 von den Mohammedanern unter Machmud „dem Bilderstürmer" aus der Ghasni-Dynastie erobert, aber erst seit 1846 englischer Lehnstaat geworden ist. Den Buddhismus, den Kaschmir bald nach Asokas Tagen empfing, hat es länger bewahrt als, von Ceylon abgesehen, alle übrigen vorderindischen Provinzen.

Da Kaschmir unmittelbar an das Gandharagebiet grenzte, wundert es uns nicht, auch hier einen Kunststil zu finden, der von der späthellenistischen Kunst abgeleitet zu sein scheint. Zur Gandharakunst ist er gleichwohl kaum in unmittelbare Beziehung zu setzen. Hat er sich doch erst nach dem Erlöschen dieser hellenistisch-indischen Grenzkunst gebildet, und zeigt er doch auch manche diesem Stile fremde Züge, so daß er seine hellenistisch-römischen Anklänge eher

über das Sassanidenreich erhalten haben wird. Kamen im Gandharagebiet hauptsächlich korinthisierende, so kommen in Kaschmir namentlich dorisierende Säulen vor. Die kräftig gefurchten Schäfte erheben sich auf ionisierenden Fußstücken und tragen von Ringen unterbundene, mit Blattwerk verzierte echinusartige Kapitellwülste, über denen Kämpferaufsätze das mit Zahnschnitt verzierte Gebälk stützen. Daneben aber finden sich, in hohe, spitze Dreieckgiebel eingespannt, dreiteilige Tür- und Nischenbogen, die an die Kleeblattbogen des Islams oder des europäischen Mittelalters erinnern. Die Dächer der Tempel dieses Stiles scheinen walmartig gebildet gewesen zu sein.

Der größte dieser kaschmirischen Tempel, der des Wischnu verwandten Sonnengottes Martand in Kaschmir, wurde zwischen 724 und 760 errichtet. Er steht in einer 70 m langen Umwallung und ist in reicher Gliederung abwechselnd mit Säulen und mit Bogennischen der gedachten Art geschmückt (Abb. 173). Kleinere Tempelruinen gleichen Stiles stehen zu Bhaniyar, zu Awantipura und zu Payer; der Tempel von Bhaniyar wurde 855—883, der von Payer im 10. Jahrhundert errichtet. Seit dem 12. Jahrhundert aber wurde dieser immerhin eigenartige Baustil Kaschmirs, dem wir keinen gleichartigen Bildstil an die Seite setzen können, durch die siegreiche Kunst des Islams verdrängt.



Abb. 173. Der Tempel des Sonnengottes Martand in Kaschmir. Nach V. A. Smith.

2. Die Kunst Nepals.

Reicher und mannigfaltiger als in Kaschmir entfalteten alle Künste sich in Nepal, dem kleinen, unabhängigen Himalaja-Königreiche, dessen drawidische und arische Bevölkerung schon früh eine starke, maßgebend gewordene mongolische Beimischung erhalten hatte. Neben dem götterreichen Buddhismus der nördlichen Richtung, für den Nepal das Ausfallstor auf dem Wege nach Tibet und Ostturkestan war, blühte hier von alters her, ihm friedlich gesellt, der alt- und neubrahmanische Wischnu- und Schiwadienst, der erst im 18. Jahrhundert, als die Fürsten der Ghurka, ihrer Überlieferung nach eingewanderte Radschputen, die Herrschaft über ganz Nepal an sich rissen, die Religion Gautamas in den Hintergrund drängte.

Nepal ist so reich an Andachtsstätten, daß man übertreibend gesagt hat, es besitze mehr Tempel als Häuser, mehr Götterbilder als Menschen. Nahe beieinander liegen in dem gesegneten eigentlichen Nepaltale die Städte, die die Hauptheiligtümer hüten, und die heiligen, mit einer Reihe von Andachtsbauten ausgestatteten Bezirke, die sich in gemessener Entfernung vom Lärm der Städte im Freien ausbreiten. Von den drei Hauptstädten dieses engen Bereiches, die unter verschiedenen Fürsten unabhängig voneinander aufblühten, bis 1768 die Ghurka es unter einen Hut brachten, gilt Patan, das schon um 300 n. Chr. gegründet sein will, als die älteste;

dann folgte Katmandu, die 724 n. Chr. gegründete siegreiche Nebenbuhlerin Patans, und endlich Bhatgaon, das 880 gegründet sein soll, aber erst im 18. Jahrhundert seine Blütezeit erlebte.

Unsere Kenntnis der Baukunst Nepals verdanken wir hauptsächlich Silvain Lévi, auf dessen Berichten auch Burgeß in der neuen Auflage von Fergussons indischer Baugeschichte und L. de Beylié in seinem Buche über die Baukunst dieser Länder fußen.

Als älteste Bauten treten uns auch hier die Stupas entgegen, die Lévi, da sie keine Reliquien bergen, hier nicht als Stupas, sondern als Tschaityas bezeichnet sehen will. Die ältesten von ihnen wirken als schlichte flache Halbkugelabschnitte, von deren Fuß sich eine ebenso schlichte kreisrunde Umfassungsmauer abhebt, während sich unter die dreizehnteilige Schirmspitze hier schon früh ein kleiner kapellenartiger Aufsatz einschiebt. Zu den ältesten Stupas Nepals gehören die fünf, die sich in und um Patan erheben: der Zentralstupa mitten in der Stadt und die Stupas der vier Himmelsgegenden, die draußen vor den Stadtmauern den Norden, den Süden, den Osten und den Westen anzeigen. Von diesen ist der Südstupa am besten erhalten. Schlanker und höher strebt der Stupa von Swayambu Nath empor, der, anderthalb Kilometer von Katmandu entfernt, mit seinem breiten kreisrunden, mit kleinen Stupas und Kapellen besetzten Umgang zu den ältesten und heiligsten Andachtsstätten Nepals gehört. Sein Schirmaufbau, dessen oberer Teil mit vergoldeten Kupferplatten belegt ist, ist alles in allem ebenso hoch wie die Halbkugel. Inschriften aus dem 16. und aus dem 18. Jahrhundert beziehen sich auf Wiederherstellungsarbeiten, die dem Stupa selbst natürlich ein viel höheres Alter anweisen. Viel genannt und besucht wird aber auch der Stupa von Budnath, den die Tibetaner als ihr Nationalheiligtum in Nepal in Anspruch nehmen. Die flache Halbkugel erhebt sich hier über einem reich gegliederten und mit Vor- und Rücksprüngen ausgestatteten Dreistufenbau. Auf der unteren Terrassenstufe erheben sich zwei kleine, mit Stuck überzogene Stupas. Den Fuß der Halbkugel umgeben zahlreiche Nischen mit Amitabhabildern. Ihre starke Bekrönung besteht aus einem vierseitigen Untersatz, der an jeder Seite mit zwei sinnbildlichen Augen bemalt ist, aus der dreizehnstufigen Pyramide, die mit vergoldetem Kupfer belegt ist, und dem eigentlichen Schirm, der hier noch ganz als solcher wirkt.



Abb. 174. Die Pagode von Bhatgaon in Nepal. Nach S. Lévi.

Eine andere Gebäudeklasse, die im Gebiete der vorderindischen Kultur nur in Nepal

heimisch ist, bilden die Turmtempel mit verschiedenen Dachstockwerken übereinander, die von einigen Schriftstellern als „Pagoden" im besonderen Sinne bezeichnet werden. Ein hoher Sockelunterbau, an dessen vier Seiten steile Treppen emporführen, hebt den Dächerturm in der Regel über die ebene Erde hinaus. Auf den Treppenwangen pflegen übereinander abwehrende Wächterpaare in Menschen- und Tiergestalt aufgepflanzt zu sein. Das untere Geschoß des Turmes enthält die eigentliche Tempelzella mit dem Heiligenbild. Nach oben werden die von weit vorspringenden Dächern beschatteten Stockwerke immer kleiner. Die Dachvorsprünge werden durch reich beschnitzte und bemalte, nach außen schräg ansteigende Stützarme mit den Stockwerkmauern verbunden. Die Dächer sind noch geradlinig, nicht chinesisch geschweift, aber manchmal nach chinesischer Art mit emporgestülpten Eckakroterien versehen. Daß diese Dächer, die sich in Nepal auch über weltlichen Bauten erheben, aus China eingeführt seien, kann ebensowenig ohne weiteres behauptet werden, wie daß sie im altindischen Holzstil vorgebildet gewesen und erst über Nepal nach China gelangt seien. Die Untersuchungen darüber sind noch nicht abgeschlossen. Jedenfalls bewunderten chinesische Reisende schon im 7. Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung in Nepal einen neunstöckigen Tempelturm, den wir uns um so eher mit übereinandergetürmten Dächern der geschilderten Art versehen denken dürfen, als auch die älteste „Pagode" dieser Art in Japan vom Anfang des 7. Jahrhunderts herrührt. Die Dachschrägen dieser Türme, die ebenfalls mit einem Schirmaufsatz bekrönt wurden, pflegten in Nepal aus vergoldeten Kupferplatten zu bestehen.



Abb. 175. Sitzender Buddha. Altnepalische Steinfigur im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach Grünwedel. (Zu S. 190.)

Als die reichste Pagode dieser Art wird die von Schangu Narayana, die an der Ostseite des Tales im Freien liegt, als monumentalste wird die fünfstöckige von Bhatgaon, als volkstümlichste wird die von Matsyendra Natha zu Patan bezeichnet, die in kleinerem Maßstabe in Katmandu wiederholt worden ist.

Keine dieser nepalischen Pagoden ist älter als das 15. Jahrhundert. Die von Bhatgaon ist erst 1703 von Bhupatindra Malla gegründet worden. Den fünf Stufenterrassen ihres Unterbaues, dessen Treppenabsätze zu unterst ein grimmiges Athletenpaar, dann zwei Elefanten, zwei Löwen, zwei Tiger und zu oberst zwei Göttinnen bewachen, entsprechen die fünf Dachstockwerke über seiner Zella, die mit reich geschnitzten und gegliederten Holzsäulen umgeben ist (Abb. 174).

Von den übrigen, zum Teil auch mit indisch gestalteten Bauten ausgestatteten Heiligtümern Nepals sei als eines der allerheiligsten nur noch das von Passupati in der Talmitte hervorgehoben, vor dessen zweidachiger Mittelpagode ein kolossaler vergoldeter Bronzestier, der reich beschnitzten Eingangstür zugewandt, liegt. Passupati war der Mittelpunkt des namentlich in den Grenzländern Indiens heimischen Linga- (Phallus-) Dienstes, dessen Sinnbild der

Schaffenskraft, durchaus unrealistisch stilisiert, in der indischen heiligen Ikonographie eine viel zu wichtige Rolle spielt, um hier ganz übergangen werden zu können.

Die großen brahmanischen Steintempel, die sich auf quadratischer Grundlage in mehreren Stockwerken erheben, sind oft genug von einem echt indischen Kegelturm überragt, der schlanker ist als die Türme von Bhuwaneswar und von Khadschurao (S. 167 und 168): so der Steintempel zu Bhatgaon und der große Tempel vor dem Königsschloß zu Patan, der sich in vier von Säulenveranden umgebenen Stockwerken auf mächtigem Stufenunterbau erhebt.



Abb. 176. Predigender Maitreya. Vergoldetes Kupferstandbild aus Nepal, im Museum zu Kalkutta. Nach E. B. Havell.

Auf die Denksäulen und Viharas (S. 140) altindischer Art, an denen es in Nepal nicht fehlt, können wir so wenig eingehen wie auf seine modernen, in unerfreulichem Mischstil gehaltenen Paläste. Jedenfalls bezeugen schon die Bauten, die wir kennen gelernt haben, daß Nepal in der Geschichte der Baukunst eine keineswegs unbedeutende Rolle gespielt hat.

Die **Bildnerei** Nepals, deren Eigentümlichkeit noch nicht genügend untersucht ist, um abschließend behandelt werden zu können, ist durch die dekorativen, von reichem figürlichen Leben durchzogenen Holzschnitzereien ihrer Geländergalerien, durch die erdrückende Fülle ihrer steinernen buddhistischen und brahmanischen Göttergestalten, vor allem aber durch die Bedeutung ihres Bronzegusses bemerkenswert, der hier von alters her geübt worden zu sein scheint.

Das altnepalische Steinrelief einer Buddhafigur des Berliner Museums (Abb. 175) zeigt die altindische Fassung mit der entblößten rechten Schulter, die besondere Gebärde des Berührens der Erde mit der rechten Hand und eine eigenartige Ausbildung des „Intelligenzknorrens“, der am Hinterkopf über den kurzen, archaisch gewellten Locken nackt zutage tritt.

Als Begründer der nepalischen Gesittung erscheint in der Legende der Bodhisatwa Mandschusri, der sitzend mit dem Schwert in der erhobenen Rechten dargestellt zu werden pflegt. Nepalisch ist vielleicht die kleine, 80 cm hohe Bronzegestalt des Mandschusri im Pitt Rivers-Museum zu Oxford; und für nepalisch erklärt Havell eine Reihe der von ihm in ihrer weltabgewandten Idealität als rein indisch gepriesenen vergoldeten Kupferfiguren der Fine Art Gallery zu Kalkutta: unter ihnen z. B. einen vierarmigen Mandschusri, der mit dem erhobenen Schwerte der Erkenntnis die Unwissenheit bekämpft, die schlanke, reich geschmückt dasitzende vierarmige Göttin Para und den feinen, stehend predigenden Maitreya (Buddha der Zukunft), der in der Tat eine feine seelische Empfindung ausströmt (Abb. 176). Ob

aber diese Gestalten oder doch ihre künstlerischen Eigenschaften in der Tat als nepalisch anzuerkennen sind, müssen wir bis auf weiteres dahingestellt sein lassen.

3. Die Kunst in Tibet.

Tibet, das heilige, bis vor kurzem allen Europäern verschlossene höchste Steppenland der Alten Welt, verdankt seine eigenartige Gesittung dem indischen Buddhismus, der ihm über Nepal zugekommen zu sein scheint; und wenn es seine staatliche Unabhängigkeit wenigstens scheinbar an China verlor, mit dem es während unseres ganzen Mittelalters in blutigen Schlachten gerungen hatte, so hat es in geistiger Beziehung doch offenbar mehr auf China eingewirkt

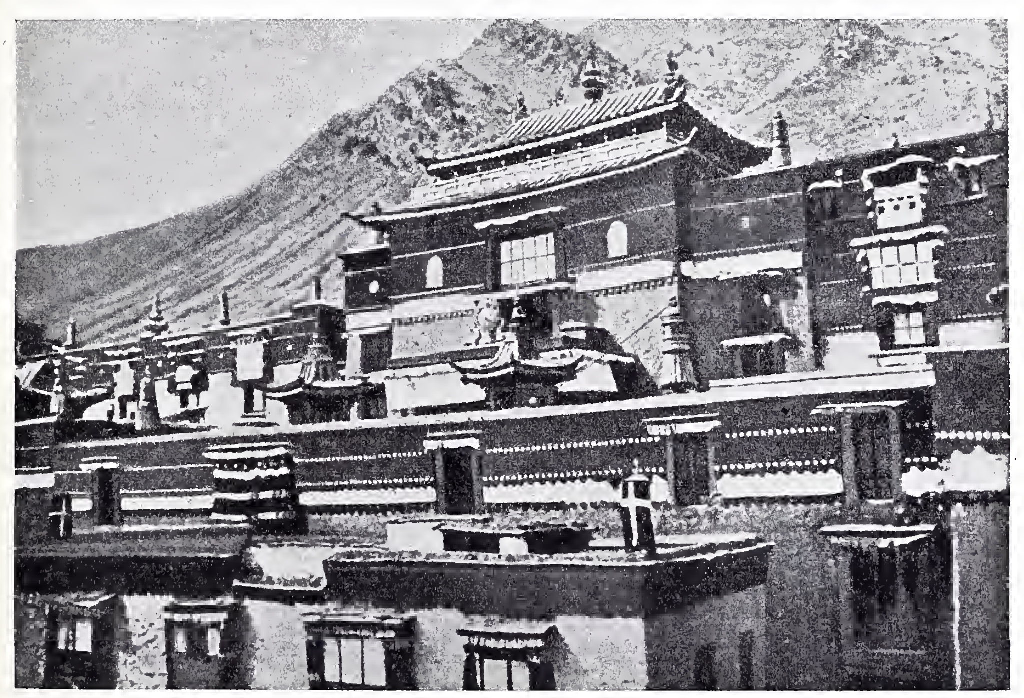


Abb. 177. Fassade des Mausoleums eines Taschi-Lama zu Taschilunpo in Tibet. Nach Sven Hedin. (Zu S. 193.)

als dieses auf Tibet. Indem es dem alten indischen Buddhismus nördlicher Richtung schon unter seinem großen König Krisronldebtsan (um 783) im Lamaismus eine neue kirchenstaatliche Verfassung gab und diesen Lamaismus, nach seiner Entartung durch die altasiatische schamanische Tantralehre, im 14. Jahrhundert unter Tsong-kopa (geb. 1355) reformierte, hatte Tibet sich, Staat und Kirche aufs innigste verschmelzend, seine eigene Religion und sein eigenes Staatswesen geschaffen, in dem der Dalai-Lama, der durch die Seelenwanderung auf Erden unsterbliche Gott und Beherrscher der Tibeter, die Alleinherrschaft ausübte; und wie dieser lamaistische Buddhismus sich in China werbend verbreitete, so lassen sich auch in der Kunst Tibets mehr Elemente nachweisen, die auf China weitergewirkt haben, als solche, die auf chinesischen Einfluß zurückzuführen sind. Jedenfalls klingt in den Schilderungen, die schon ältere Reisende den mehrstöckigen, mächtigen, mit goldenen Dächern versehenen Klosterpalästen Tibets gewidmet haben, kaum etwas Chinesisches an; und die religiösen Gemälde und Bildwerke, die aus Tibet nach Europa gekommen sind, zeigen höchstens insofern Verwandtschaft

mit den chinesischen, als sie der gleichen indischen Quelle entstammen. Die tibetische Baukunst wagte selbst Fergusson in der ersten Auflage seines Buches noch nicht zu charakterisieren; auf dem Gebiete der tibetischen Bildkunst aber hat wieder Grünwedel die Forschung in Fluß gebracht. Grünwedel hat tibetische Bilder beigebracht, in denen buddhistische Reliefs der Gandharaschule fast wörtlich abgeschrieben sind, anderseits aber auch darauf hingewiesen, daß, während für die Buddhadarstellungen in China der Gandharatypus maßgebend geworden ist, in dieser Beziehung Tibet wie Nepal sich den orthodoxen altindischen Typus bewahrt habe. Selbständiges Leben hat, auch nach Grünwedel, kaum eine Gestalt des riesenhaften buddhistischen Pantheons aller dieser nördlichen Schulen. Bemerkenswert aber ist, daß sich in Tibet neben den schematischen Götterdarstellungen eine fein beobachtende Bildniskunst entwickelt hat. „Das Porträt der Großlamen Tibets", sagt Grünwedel, „bildet eine höchst interessante Reaktion gegen den Schematismus der Götterregionen. Das Göttliche in irdischer Hülle kommt in manchen Fällen in köstlicher Weise zum Durchbruch; die Gestalt bleibt schematisch und kommt aus dem Kanon der Buddhabilder nicht heraus; aber die Köpfe dieser Hierarchen sind auf den Bronzen und Miniaturen der kirchlichen Kunst meist von wirklichem Kunstwert."

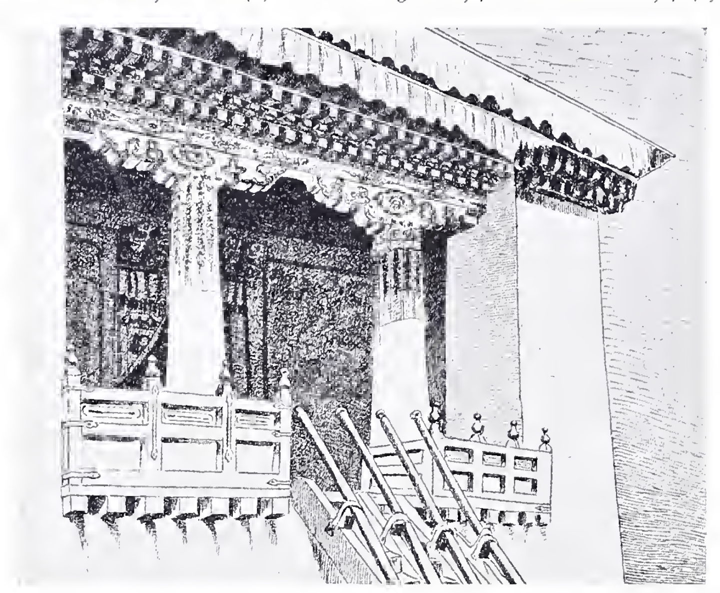


Abb. 178. Aufgang zum Mausoleum des 5. Taschi-Lama zu Taschilunpo in Tibet. Nach Sven Hedin. (Zu S. 194.)



Abb. 179. Tschorten zu Taschilunpo in Tibet. Nach Sven Hedin. (Zu S. 194.)

Wie die Hauptstätten der tibetischen Gesittung, Schigatse mit dem benachbarten Kloster Taschilunpo und die eigentliche Hauptstadt Lhasa, das golddachige Rom Tibets, mit den malerischen Klöstern seiner Umgebung, unweit der indischen Nordgrenze und des oberen Brahmaputratales liegen, so wurzelt auch die tibetische Kunst von Anfang an in der indischen.

Seit einem Jahrzehnt ist der Schleier, der auch die Bau- und Bildkunst Tibets bedeckte, namentlich durch die Reisen des Schweden Sven Hedin, der längere Zeit in Schigatse weilte,

Lhasa aber nicht betreten durfte, und des englischen Militärberichterstatters Parceval Landon, dem ein längerer Aufenthalt in der Hauptstadt vergönnt war, in lehrreicher Weise gelüftet worden; und wenn beide auch weder Künstler noch Kunstgelehrte waren, so haben ihre Beschreibungen und Photographien unsere Kenntnis der Kunst Tibets doch wesentlich gefördert.

Sehen wir uns unter den **tibetischen Bauten** zunächst an der Hand Sven Hedins in **Schigatse** und dem benachbarten Klosterpalaste **Taschilunpo** um, so treten uns gleich hier eine Reihe gemeinsamer Züge der Baukunst Tibets entgegen, die wir später in Lhasa und anderen Orten wiederfinden werden. Drei Gebäudearten werden unsere Aufmerksamkeit vor allem in Anspruch nehmen: die Klosterpaläste mit ihren Tempelhallen, die kleinen Grabtempel verstorbener Würdenträger des Lamaismus und die Stupas, die hier Tschorten genannt werden. Besondere große Tempelbauten treten nur vereinzelt hervor und sind dann meist so verbaut, daß sich ihr Äußeres als Ganzes kaum übersehen läßt.



Abb. 180. Tschorten beim Kloster Daba-gumpa. Nach Sven Hedin. (Zu S. 194.)

Die Wände der **Palast- und Klosterbauten** pflegen nach altägyptischer Art etwas abgeböscht anzusteigen und in mehreren Stockwerken übereinander von umrahmten Viereckfenstern durchbrochen zu sein, die oben von vorspringenden, zahnschnittartig ausgestatteten Simsen beschattet werden. Die Dächer der Paläste und Klöster sind flach und mit Brüstungsmauern versehen, auf diesen manchmal aber mit kleinen schlanken Stupas besetzt, die von fern wie gotische Fialen aussehen. Die **Grabtempel** dagegen pflegen, wenigstens nach den fünfen in Taschilunpo zu urteilen, mit chinesisch geschweiften, kupfernen und vergoldeten Doppeldächern versehen zu sein. Die **mehrstöckigen Gebäude**, deren Gesamterscheinung in engen Gassen zum Teil wohl gerade wegen ihrer flachen Dächer merkwürdigerweise italienisch wirkt, pflegen in ihren unteren Stockwerken weiß, oben aber mit einem friesartigen schwarzen Streifen, der manchmal das ganze höchste Stockwerk einschließt, ausgestattet zu sein. Den äußeren Eindruck eines solchen Palast- und Grabtempelviertels in Taschilunpo vermittelt unsere Abbildung 177. Große Säle und Hallen, Hofgalerien, Veranden und Torlauben werden von hölzernen Pfeilern oder Säulen gestützt, die statt der Kapitelle breit ausladende Stützarme zur Aufnahme der Last der Balken tragen. Das Holzwerk ist fast immer rot angestrichen, wie auch Tempelmauern die rote Farbe zu bevorzugen scheinen. Von rotgestrichenen Holzveranden und Galerien ist z. B. der Festhof des Oberlama-Palastes Labrang in Taschilunpo umgeben; auch die kleinen Vorhöfe der Grabtempel werden von rotem Pfostenwerk gebildet; und als Säle, die von roten Stützen

getragen werden, seien z. B. der Saal an jenem Festhof und der Bibliotheksaal des Palastes Labrang genannt. Als Tempelhallen außerhalb Taschilunpos, die von roten Holzsäulen mit Tragarmen gestützt werden, nennt Hedin z. B. die der Klöster Linga-gumpa und Tarting-gumpa. Am großartigsten wirkte die Tempelhalle zu Tarting-gumpa auf Hedin: „Welch farbenreiche und doch gedämpfte Stimmung!“, schreibt er. „Das Segotschunno-Lhakang, wie es genannt wird, gleicht einer Krypta, einer Märchengrotte, bei der man an Elefantas Felsentempel denkt; aber hier ist alles von rotgestrichenem Holz, und 48 Säulen tragen das Dach. Ihre Kapitelle sind in Grün und Gold gehalten und ebenso geschmackvoll wie reich geschnitzt, und die Decke zieren drollige Gebälkvorsprünge, geschnitzte Löwen, Arabesken und Ranken.“ In Taschilunpo selbst fesseln uns namentlich jene golddachigen Oberlama-Grabtempel. Der Aufstieg zum veranda-artigen Holzpfosteneingang des Mausoleums des fünften Taschi-lama mutet uns in Hedins Zeichnung (Abb. 178) gefällig einladend an. In der würfelförmigen Zella steht überall die Bildsäule des Verstorbenen vor dem kleinen Tschorten, der seine Gebeine birgt.

Als wirklichen Tempel bezeichnet Hedin in Taschilunpo nur den des vergöttlichten Reformators Tsong-kopa (1355—1417), der als Inkarnation der drei Bodhisatwas Amitabha, Mandschusri und Wadschrapani galt. Doch schildert er ihn nur als großen Holzpfeilersaal mit der gigantischen Bildsäule des großen Reformators vor seinem Tschorten.

Den kleinen Tschorten im Inneren der Tempel und Kapellen aber entsprechen auch in Tibet die großen Stupas, die sich an geweihten Stätten im Freien erheben. In Taschilunpo stehen auf der Mausoleumsterrasse außer einigen kleineren Tschorten zwei große von eigenartiger Gestalt: ein würfelförmiger Untersatz trägt einen achtseitigen Stufenbau, auf dem die Halbkugel sich, wie umgedreht, in Topfform mit der Schirmdachspitze auf dem Deckel erhebt (Abb. 179). Von den Tschorten, die Hedin außerhalb Taschilunpos beobachtet hat, zeigen auch die beim Kloster Taschigang eine Stufenpyramide über dem Würfelsockel; die Kuppel des einen aber zeigt die in Hinterindien so häufige Glockenform; und die des anderen ist gar zylindrisch mit flacher Kuppeldeckung. Eigenartiger noch wirken die Tschorten beim Kloster Daba-gumpa, deren teils runde, teils vierseitige Stufenbauten kleine mehrstöckige Kuppelbauten mit Stufenkegelspitzen tragen (Abb. 180).

Viel mehr als aus Hedins Schilderung des durchweg flachdachigen Schigatse und des Klosters Taschilunpo, dem die chinesischen goldenen Mausoleumsdächer ein besonderes Ansehen verleihen, erfahren wir auch aus Landons begeisterter Schilderung der Hauptstadt Lhasa und des Schigatse benachbarten Gyantse nicht über die tibetische Baukunst.

In Gyantse fallen gleich im Festungstor Säulen mit eingezogenem Hals unter gegliederten Rundplatten-Kapitellen auf, von denen breite Tragarme ausgehen; und als echtes Holzbaumotiv grüßen uns an dem Simse desselben Baues die aneinandergereihten kreisrunden Deckbalkenenden. In der Umgebung Gyantses aber fesselt uns vor allem das alte Kloster Palkhor Tschoide mit seinem Tempel, der wirklich einmal eine zweistöckige Holzverandafassade nach außen kehrt, und mit seinem Tschorten (Abb. 181), der in mancher Hinsicht als der merkwürdigste Bau Tibets erscheint. Fünf mächtige, vielseitige, vielfach vor- und rückspringende Stufenterrassen tragen einen niedrigen zylindrischen Aufbau, dessen vier Terrasseneingänge von vier reichen, kraus und grotesk verzierten Spitzbogen umrahmt sind. Auf diesem Zylinder trägt ein vierseitiger Untersatz den reich mit vergoldetem Kupfer belegten Dachschirm mit ragender Spitze.

Wenn Lhasa auch schon im 7. Jahrhundert als buddhistische Kulturstätte genannt wird, so scheint doch erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts der Großlama Na-wang Lobsang seine Residenz als Dalai-Lama von Taschilunpo nach Lhasa verlegt zu haben. Von ihm rührt

das Hauptgebäude Lhasas, der vielgenannte, hochragende und breitgelagerte Palast Potala, her. Wie er in einer Reihe von fensterreichen schmucklosen Stockwerken aus abgeböschten kahlen Stützmauern hervorwächst, gewinnt er künstlerisches Ansehen außer durch seine natürliche Massengliederung vor allem durch den lichten Glanz seiner Farben. Weiß getüncht sind die meisten seiner Mauern, rot gestrichen die des mächtigen Mittelbaues, dessen kuppellose vergoldete Kupferdächer unter dem blauen Himmel weithin schimmern und leuchten. Die zahlreichen Gänge, Gemächer und Säle seines Inneren werden als eindruckslos geschildert. Die rotgestrichenen Pfosten mit Tragarmen statt der Kapitelle bestimmen auch hier die Wirkung der größeren Säle. Breitgestreckte andere Paläste von Lhasa, wie das flachgedeckte Lhaluhaus, in dem die englische Kriegsexpedition weilte, und das golddachige Sommerschloß des Dalai-Lama, wirken in ihrer Gesamterscheinung von außen für das europäische Auge nicht besonders fremdländisch. Im Inneren aber entfalten sie alle Eigentümlichkeiten, die wir als tibetisch kennen gelernt haben. Als das schönste Gebäude Tibets bezeichnet Landon das Haus des Magiers in der Umgebung von Lhasa. Es ist eine Gruppe von weißgetünchten mehrstöckigen, durch enge Gassen getrennten Häusern mit Altanen, Balkonen, friesartig wirkenden vorspringenden Obergeschossen und goldenen Dächern.



Abb. 181. Der große Tschorten zu Palkhor Tschoide. Nach P. Landon.

Wirkungsvoll ist der mit dieser Gebäudegruppe verbundene golddachige Tempel des Obermagiers, dessen Pfeilerköpfe unter den üppig profilierten, ausgeschwungenen Tragarmen mit Anklängen an krause Rokokoornamentik verziert sind, während das Rahmenwerk der Eingangswand mit dicht aneinandergereihten, aus Holz geschnitzten menschlichen Schädeln besetzt ist (Abb. 182), eine packende Mahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen. Vorhänge, Fahnen, Drapierungen jeder Art und reiche Malereien vollenden den Eindruck des Tempels.

Der Haupttempel Tibets, der Dscho-kang, „die Kathedrale", die Landon als „das Herz Hochasiens" bezeichnet, liegt in Lhasa selbst. Gerade von diesem Tempel wird berichtet, daß er weder von außen noch von innen eine Gesamtwirkung erziele. Die reich bemalte Zimmermannsarbeit seiner Eingangshalle und die prächtige Ausstattung seines von Kapellen umgebenen Binnenhofes mit stattlichen Bildwerken wird hervorgehoben. Seine fünf goldenen Dächer verleihen ihm Glanz und Würde. Von den heiligsten Klöstern in der Umgebung Lhasas fällt De-bung, das im 14. Jahrhundert von Tsong-kopa gegründet sein soll, durch die chinesisch geschweiften goldenen Dächer seines Hauptbaues auf, wird das Kloster Sera (von 1417) ebenfalls wegen des Glanzes seines Golddaches gefeiert, während das Kloster Gaden durch sein Mausoleum Tsong-kopas berühmt ist, dessen Marmor- und Malachitpracht betont wird.

Auch die darstellenden Künste spielten und spielen in Tibet offenbar eine wichtige Rolle; doch sind die Reisenden, die über sie berichtet haben, nicht in der Lage gewesen, uns ein Bild von ihrer Entwickelungsgeschichte zu geben. Ihre Verbindung mit der Gandharaschule scheint, soweit sie nicht aufs allgemeinste beschränkt ist, übertrieben zu werden. Zusammenhänge mit der ostturkestanischen sind deutlicher als solche mit der chinesischen Kunst. Daß altindische Einflüsse sich hier mit gandharischen, ostturkestanischen und chinesischen kreuzen, ist klar, besagt aber, so allgemein ausgedrückt, nur Selbstverständliches. Nähere Forschungen bleiben abzuwarten. Die Gegenstände der religiösen Kunst Tibets scheinen ausschließlich buddhistisch zu sein. Neben den Buddha- und Bodhisatwagestalten, die überall angebracht sind, auch in jedem anständigen Privathaus, spielen jedoch die buddhisierten Dämonen des alten Volksglaubens eine Rolle: namentlich die vier schrecklichen Könige der vier Himmelsgegenden, die als Wächter an Eingangswänden oder -pfosten dargestellt zu werden pflegen. Fast alle freien Innenwände der tibetischen Bauten pflegen bemalt zu sein.

In bezug auf den Haupttempelsaal in Tarting-gumpa berichtet Hedin: „Wir staunen über die außergewöhnlich fein gearbeiteten Fresken, die alle Wände bedecken“; in bezug auf die von hölzernen Pfeilerhallen umgebenen Vorhöfe der Mausoleen von Taschilunpo sagt er, daß die Wände reich mit Fresken verziert sind, die lächelnde Götter und tanzende Göttinnen, Personen aus der Geschichte und der Legende, wilde Tiere, allegorische Figuren und die kreisrunde Scheibe darstellen, die ein Bild des Universums mit den Welten der Götter, der Menschen und der Dämonen ist. Manchmal sind große Wände mit vielen kleinen Figuren bemalt. Das „Lebensrad“ mit den Darstellungen der buddhistischen Höllenstrafen am Eingang zum Tempel von Palkhor Tschoide erinnerte Landon teils an altirische Miniaturen, wie die des Book of Kells im Dubliner Museum, teils an den christlichen Miniaturenstil des 13. Jahrhunderts. Manchmal breiten derartige Wandbilder sich aber auch, wie wir es in Ostturkestan gefunden haben (S. 138), landschaftlich mit hohem Horizonte aus. An der Wand eines der Gemächer des Sintschen Lama im Kloster Dong-tse bei Gyantse ist in einem ausgesparten Mittelkreise der Lama selbst in ruhig lächelnder Verklärung dargestellt, während die denkwürdigsten Begebenheiten aus seinem Leben rings in weiter Berg-, Baum- und Häuserlandschaft verteilt erscheinen. Auch Felsenmalereien unter freiem Himmel sind nicht selten. Der Andachtsberg an dem heiligen Weg, der rund um Lhasa führt, ist mit mehr als 20000 kleinen Buddha- und Bodhisatwabildern bemalt, in deren Mitte ein 6 m hoher Buddha in sinnender Betrachtung weilt.

Die Tafelmalerei ersetzen Rollen von gewebtem Zeug oder Papier, wie wir sie auch in der ostturkestanischen Kunst gefunden haben und in der ostasiatischen Kunst wiederfinden werden. In Tibet heißen sie Tanka oder Tangka. Sven Hedin hat einen solchen Tanka abgebildet, der, mit der Darstellung einer buddhistischen Legende geschmückt, in einem Garten von Schigatse aufgehängt war und von wandernden Nonnen singend erläutert wurde. Landon aber bildet einen Tanka ab, in dessen Mitte Buddha, von Heiligenscheinen umgeben, lehrend mit untergeschlagenen Beinen in der Mitte zahlreicher kleiner verehrender Gestalten dasitzt. Die Darstellung erinnert, obgleich sie malerischer wirkt, an die großen Bilder von Chodscho (S. 141) im Berliner Museum, mit denen sie auch die im wesentlichen grün-rote Farbenzusammenstellung teilen.

Andere tibetische Bilder hat Havell veröffentlicht und überschwenglich gelobt. Im British Museum befindet sich eine Reihe bemalter seidener Tempelfahnen aus Tibet, von denen die mit der schrecklichen Totengottheit Yama, den ein Schädelkranz bekrönt, in tiefe indigoblaue Stimmung gehüllt ist. Weniger künstlerisch erscheinen ähnliche Bilder des South Kensington-

Museum, künstlerischer die der Sammlung Briand Hodgson im Institut de France zu Paris, von denen die Darstellung des Buddha Amitabha, der, von Gläubigen umringt, hoch über der Erde in Wolken schwebt, immerhin mystische Empfindungen auslöst, das Bildnis eines jungen Lamas aber, der mit spitzer tibetischer Mütze bedeckt dasitzt, in seiner Haltung, seinen Gebärden und seinen Mienen die asketische Ekstase der Sekte mild und versöhnlich widerspiegelt. Auch die Sammlung Ukhtomskij im Kaiser Alexander-Museum zu Petersburg, die Grünwedel bearbeitet hat, besitzt tibetische und mongolische Bilder, von denen die mongolischen dem chinesischen Stil natürlich näher stehen als die tibetischen.

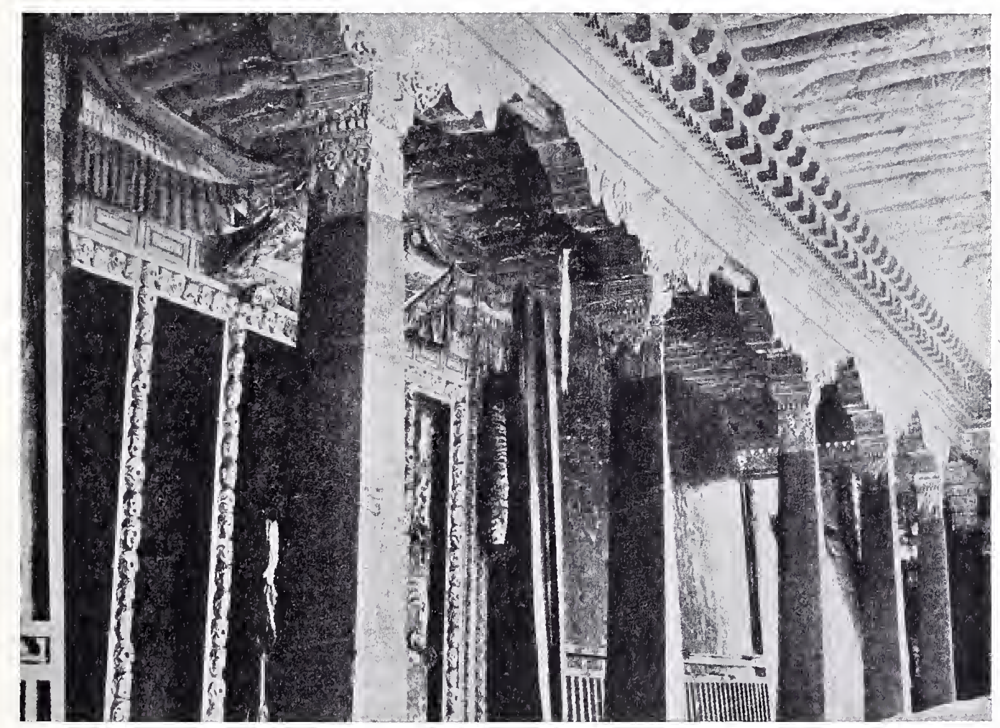


Abb. 182. Die Schädelhalle im Tempel des Obermagiers bei Lhasa in Tibet. Nach P. Landon. (Zu S. 195.)

In der tibetischen Bildnerei spielen zunächst die Felsenreliefs eine Rolle, deren Gestalten nicht nach alter westasiatisch-ägyptischer Art im Profil, sondern von vorn dargestellt zu sein pflegen. Zwei Felsenbuddhas, die mit hochgezogenen Beinen dasitzen, sah Hedin neben einer großen Inschrift an einer Granitwand bei Lingö; tief eingeschnitten stehende Buddha- oder Bodhisatwabilder fand Landon in einer Felsenschlucht vor Gyantse. Weniger bedeutend erscheint das sitzende Buddhabild mit dem kleinen stehenden Begleiter an einer Felswand unweit Lhasas.

Die meisten erhaltenen tibetischen Einzelbildwerke sind Tempel- oder Mausoleumsbilder. Unter den Kultbildern der Tempel, die in allen Größen vorkommen, fallen die Darstellungen der Maitreyas, der zukünftigen Buddhas, auf, die, wie in einer Vorahnung des Wandels der Zeiten, nicht mit hochgezogenen, gekreuzten Beinen, sondern nach europäischer Art thronend dargestellt sind. Die Mausoleumsbilder stellen Bildnisse verstorbener Großlamas dar, die in der Regel mit offensichtlich angestrebter Bildnisähnlichkeit wiedergegeben sind. Doch genießen auch sie göttliche Verehrung. Hierher gehören in Taschilunpo die gigantische Bildsäule

Tsong-kopas im Pfeilersaal seines Tempels und alle jene Stand- oder Sitzbilder der golddachigen Mausoleen, die wir kennen gelernt haben. Hierher gehört in Lhasa die durch lebendigen Gesichtsausdruck ausgezeichnete Bildnisstatue desselben Reformators in der alten Kathedrale Dscho-kang. Nach europäischer Art thronende Gestalten des Maitreya befinden sich z. B. im Palkhor Tschoide-Kloster bei Gyantse und im genannten Haupttempel zu Lhasa, wo er reich mit Türkisen geschmückt ist und segnend die Hand erhebt. Eine 9 m hohe sitzende Buddhagestalt aus Lehm mit nach indischer Art vergoldeter Gipsoberfläche befindet sich im Tempelsaal des Klosters Dschang-kor-yang-tse. Die Züge sind herkömmlich idealisiert; die Haupthaarlöckchen gleichen denen der archaischen Kunst; unter der ungewöhnlich breiten Stirn steigen die weitgeschwungenen Brauen, zwischen denen das Urnazeichen sitzt, schematisch von der Nasenwurzel auf. Die Ohrläppchen hängen übermäßig lang herab, das Kinn ist auffallend kurz gebildet. Ein vergoldeter Kuppelhimmel wölbt sich über seinem Haupt. Auch das gewaltigste Bildwerk des Dscho-kang zu Lhasa ist das des Buddha selbst, das Landon übertreibend als „das berühmteste Götzenbild der Welt" bezeichnet. Die Züge des Kopfes sind weich und kindlich, die Augen, wenn Landon recht gesehen, mongolisch schräg gestellt. Das Bild ist mit Schmuck so überladen und mit Lampen und Fahnen so verstellt und verhängt, daß nicht viel mehr als der Kopf hervorblickt.



Abb. 183. Bronzebildnis eines tibetischen Großlamas, im Berliner Museum. Nach Grünwedel.

Besser und handgreiflicher als in den Abbildungen dieser Bildwerke, die in Tibet geblieben, tritt uns die tibetische Bildnerei in durchgebildeten kleinen Bronzegestalten indischer und europäischer Sammlungen entgegen. Wie an den tibetischen Dächern spielt auch in den kleinen Bildwerken das vergoldete Kupfer eine Hauptrolle. Lhasa und Taschilunpo scheinen die Hauptsitze dieser Technik gewesen zu sein. Als Fabrikationsorte der kleinen Bronzen werden andere Städte genannt. Von den Schöpfungen der tibetischen Kleinbildnerei, die Havell aus der Art Gallery von Kalkutta veröffentlicht und in den Himmel erhoben hat, ist die Figur des Padmapani eine etwas süßliche Verkörperung des indischen Ideals mit breiten Schultern und tiefem Einschnitt über den Hüften und so überladen mit Schmuckstücken, wie es in Indien nun einmal zur richtigen Idealität gehört. Anmutiger und natürlicher wirkt, trotz ihrer „Wespentaille", die sitzende Göttin Saraswati in der Sammlung Ukhtomskij, die Grünwedel veröffentlicht hat. Am besten bleiben die Bildnisgestalten, die auch in diesem kleinen Maßstabe die ideale Haltung mit ausgesprochenem Eigenleben verbinden. Genannt seien das vergoldete Bronzebildnis eines 1779 verstorbenen Kirchenfürsten in der Berliner Sammlung (Abb. 183), der ähnlich gestaltete, heiter-ernste Apostel der Mongolen (1543—89) der Sammlung Ukhtomskij und der Tsong-kopa (gest. 1414) des Pitt-Rivers-Museum zu Oxford, das noch eine Reihe anderer tibetischer Werke besitzt. Diese kleinen Bildnisstatuetten fesseln uns Europäer durch ihre „Naturnähe". Wir möchten aber doch nicht gelten lassen, daß sie deshalb im Sinne des indischen Kunstideals als Entartung angesehen

werden müßten. Den Göttern Himmelnähe, den Bildnisgestalten Erdennähe zu verleihen, ist das Bestreben jeder echten Kunst gewesen.

Ob es eine eigene besondere tibetische Ornamentik gibt, ist aus dem bisher veröffentlichten Material noch nicht festzustellen. In der baulichen Zierkunst treten zunächst die Zweckformen der Zimmermannskunst, mit reich geschwungenen Profilierungen ausgestattet, als Zierformen hervor. In der eigentlichen Ornamentik, die sich in der Regel bescheiden und geschmackvoll den Hauptformen unterordnet, in Bau- und Bildrahmen aber verselbständigt wird, herrscht bei tiefendunkler, die Flächen gleichmäßig überspinnender Arbeit ein goldschmiedeartiges Blatt- und Stengelrankenmotiv vor, das sich in zahlreichen kleinen Rankenwindungen, Bogenhaken und Spitzen verbreitet. Ähnliches findet sich in der birmanischen Kunst. Es wirkt mehr oder minder rokokoartig und gehört, wie der größte Teil der tibetischen Kunst, die wir kennen, auch sicher erst den letzten Jahrhunderten an.

III. Die Kunst Hinterindiens.

1. Einleitung. Die Kunst in Birma.

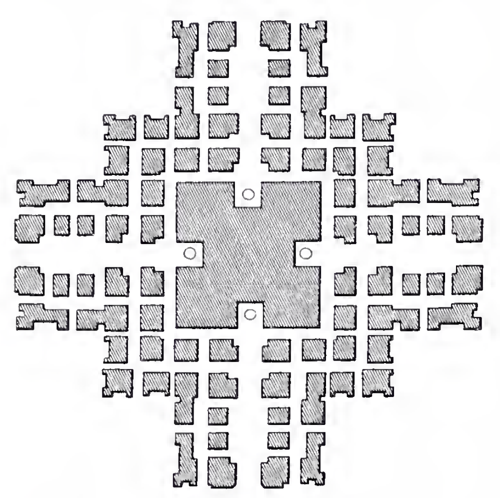
Das große, im Norden von China begrenzte, im Nordwesten mit dem britischen Vorderindien zusammenhängende, im Westen vom Bengalischen, im Osten vom Chinesischen Meere bespülte hinterindische Ländergebiet, das sich mit seiner langgestreckten südlichen Halbinsel Malakka bis auf einen Breitengrad dem Äquator nähert, war in halbgeschichtlicher und geschichtlicher Zeit der Schauplatz jahrhundertelanger Kämpfe zwischen den von Norden eindringenden mongolischen, den ebenfalls, wie es scheint, von Norden gekommenen indonesischen und den schon früher hier ansässigen malaiischen Völkerschaften, neben denen die schwarzen Naturvölker (S. 44) nur noch versprengt erhalten sind. Die Thaï, die Mon oder Talaing, die Tschan und die Khmer sind die am häufigsten genannten Völkerschaften, Birma, Siam, Kambodscha, Anam sind die Hauptländer, die sich in neuerer Zeit aus den Völkerwanderungen, Völkermischungen und Völkerkriegen herausgehoben haben. Nur Siam, das Mittelreich Hinterindiens, hat bis auf den heutigen Tag seine Unabhängigkeit zu wahren verstanden. Frankreich hat den Osten, England hat den Westen der Halbinsel mit Beschlag belegt.

Eine eigene, besondere Gesittung und Kunst hatten alle diese hinterindischen oder „indochinesischen" Länder, wie sie auch genannt werden, von Haus aus nicht. Wenn A. de Pourville, der der hinterindischen Kunst schon vor Jahren ein besonderes kleines Buch unter dem Titel „Die indochinesische Kunst" gewidmet hat, betonte, daß dieser Titel nur ein Name und daß die Kultur und Kunst „Indochinas" keineswegs aus indischen und chinesischen Elementen zusammengesetzt, sondern eine Kultur und Kunst für sich sei, so ist das nur für die geschichtliche Entwickelung der Künste in diesen Gegenden und auch für diese nur in einigen Beziehungen zuzugeben. In neuerer und neuester Zeit haben chinesische und indische Elemente sich hier in der Tat vielfach vermischt. Tatsächlich hat nicht nur die Westküste Hinterindiens, sondern auch sein Südostland Kambodscha seit mehr denn tausend Jahren unter indischem Einfluß gestanden, während chinesische Kulturströme von alters her nur den Nordosten dieses Landgebietes und seine östlichen Küsten befruchtet haben.

Das Brahmanentum war auch in allen diesen Ländern dem Buddhismus vorausgegangen und hielt sich in den Jahrhunderten seiner im Mutterlande entfalteten neuen mittelalterlichen

Blüte namentlich in Kambodscha, wo der Buddhismus erst um 1300 n. Chr. zur Staatsreligion erhoben wurde. Der Buddhismus hingegen war mit seiner „südlichen Schule“ schon im 5. Jahrhundert n. Chr., von Ceylon aus den Bengalischen Meerbusen durchquerend, an der Westküste Hinterindiens gelandet, noch früher aber mit seiner „nördlichen Schule“, die hier großenteils wieder aufgesogen wurde, über die Berge herabgestiegen.

Die den Tibetern verwandten Birmanen, die den Nordwesten Hinterindiens einnahmen, hatten ihr Reich, als dessen am Irawaddystrome gelegene Hauptstädte nacheinander Prome im 5., Pagan vom 7.—12., Awa (Ratnapura) im 14. Jahrhundert erscheinen, namentlich im Kampfe gegen Pegu, den mächtigen Staat der Mon- oder Talaingvölker, behauptet, deren östlich vom Irawaddydelta gelegene Hauptstadt Pegu sie 1636 eroberten. Erst 1753 aber erfocht der birmanische Bauernkönig Alompra den endgültigen Sieg über Pegu, gab Birma seine nachmaligen Grenzen und erhob 1755 die 100 km südlich von Pegu gelegene alte Stadt Dagôn unter dem Namen Rangûn zur Hauptstadt des Landes, der erst 1857 Mándale am Oberlauf des Irawaddy als letzte Residenz des unabhängigen Königreichs folgte. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts stand Birma als selbständiger Staat auf dem Gipfel seines Ansehens. 1824 begannen seine Kriege mit England; 1885 wurde es dem britischen Reiche einverleibt.


Abb. 184. Grundriß des Anandatempels zu Pagan in Birma. Nach L. de Beylié.

Die Baukunst Birmas hat L. de Beylié in seinem Buch über die Baukunst Hinterindiens ziemlich ausführlich behandelt. Die birmanische Baukunst vom 6.—8. Jahrhundert n. Chr. tritt uns namentlich in den Ruinen der alten Hauptstadt Prome entgegen. Prome soll einen Umfang von 50 km gehabt haben, und seine Mauern sollen von 32 großen und 22 kleinen Toren durchbrochen gewesen sein. Die vier Ecken des ungeheuren Ruinenfeldes werden durch vier eigenartig gestaltete, mit Stuck bekleidet gewesene Backsteinstupas bezeichnet. Der von Bododschi, der noch im 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung entstanden sein soll, steigt zylindrisch empor, um oben, unter dem Schirmaufsatz, flachrund abzuschließen; die anderen drei haben reine Zuckerhutgestalt, und ihre Schirmaufsätze — Ti genannt — laufen in erneuerte vergoldete Spitzen aus. Kleine Kapellen mit Buddhanischen pflegen mit wirklichen Backsteingewölben bedeckt zu sein. In den Türumrahmungen spielen die aus dem Rachen des Fabelkrokodils Makara entspringenden kraus verzierten Bogenaufsätze eine Rolle.

Die birmanische Baukunst vom 10. bis zum 13. Jahrhundert lernen wir am besten in dem gewaltigen Trümmerfelde von Pagan am linken Irawaddyufer kennen. Unzählige glockenförmige Stupas und Tempelpagoden erheben sich hier nahe beieinander. Auch die Tempel bestehen in der Regel aus einem massiven Stufenbau auf viereckiger oder kreuzförmiger Grundlage, dessen Inneres in Erinnerung an altbuddhistische Höhlentempel von einzelnen Gängen und Zellen durchbrochen wird, während ihr stattliches, manchmal zweistöckiges Äußeres von schlankem, verschiedenartig gestaltetem, immer noch massivem Kuppelbau überragt wird, der bald an die Kegeltürme Orissas, bald an die Dagobaglocken Ceylons anknüpft.

Als „Pagoden“ werden hier in der Regel, zumal ihre Benennung als Verhunzung des Ausdruckes „Dagoben“ für Stupas gilt, die Bauten bezeichnet, deren Stupagestalt zunächst in die Augen springt; als Tempel gelten die Bauten, die den vorderindischen Turmbauten gleichen. Die Pagoden werden in Birma als „Schuë“ (französische Schreibweise Choné, englische Schreibweise Shwe) bezeichnet. Der Schuë-Sigon (um 1059 n. Chr.) von Pagan, ein Hauptbau dieser Art in Birma, erhebt sich bis zur Höhe von 66 m in reiner Glockenform, die allmählich in die Ti-Spitze übergeht, über gewaltigen vierseitigen Stufenterrassen, an deren Umgängen dunkelgrün emaillierte Terrakotta-Reliefdarstellungen glänzen. In der Mitte jeder seiner Seiten führt eine stattliche Treppe von Terrasse zu Terrasse empor; die vier Ecken der obersten und der untersten Terrasse sind mit kleineren Stupen ähnlicher Gestalt besetzt. Der noch etwas ältere Schuë San Dau (1017—57) ist ein ähnlicher Glockenbau über reich profiliertem Stufensockel; doch fehlen ihm die Terrassengänge zur Besichtigung der Ziegelreliefs. Etwas jünger dagegen ist der prächtige Glockenstupa San Min Dschi (1200 n. Chr.), der ähnliche Terrassentreppen besitzt wie San Dau. Schon die reichen wagerechten Profilierungen seiner untersten Stufenwände sind in gelb und blauem Ziegelschmelz ausgeführt; und in den Gebäuden, die in den Hintergründen seiner Reliefdarstellungen auftauchen, erkennt man die leichte Holzkonstruktion mit ihren teils nur nach nepalischer Art an den Ecken emporgebogenen, teils wirklich chinesisch geschweiften Dächern. Die Toreingänge der Stupen dieser Art sind mit hohen, spitzbogenartigen Giebelaufsätzen bekrönt, deren Hauptschmuck aus aufrecht abstehenden und flammenartigen oder spitzblattartigen Besatzstücken besteht. Diese sind vielleicht als die Rückenstacheln der Drachen aufzufassen, aus deren Rachen die Bogenrahmen sich entwickelt haben.

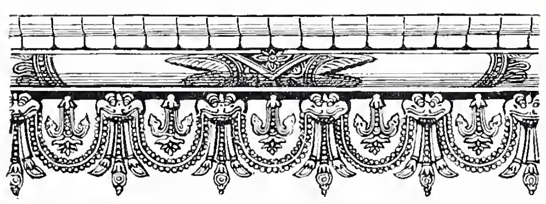


Abb. 185. Zierplatte von einem Friese aus Kubiaudschi zu Pagan in Birma, im Trocadéro zu Paris. Nach L. de Beylié. (Zu S. 202.)

Als ältester jener Tempel von Pagan, die auf viereckigem oder kreuzförmigem Grundriß mit einem in eine Ti-Spitze auslaufenden Kegelturm nach nordindischer Art geschmückt sind, gilt der Pathothamyatempel (932 n. Chr.), dessen Portalgiebel nach Art derer unserer Spätrenaissance durch beiderseitig an ihn angelehnte Halbgiebel bereichert ist, wie sie in Hinterindien nicht eben selten sind. Der Haupttempel dieses Stiles zu Pagan aber ist der Anandatempel (1085—1107). Sein kreuzförmiger Grundriß (Abb. 184) und sein reich gegliederter Aufriß vergegenwärtigen uns zugleich die Masseneinteilung auch dieser Bauten, an deren massiven mittleren Kern sich an jeder seiner vier Seiten eine Nische für ein Buddhabild anlehnt, zu der von außen ein zellenartiger Gang heranführt. Die verschiedenen Gänge und Zellen öffnen sich mittels hoher Spitzbogen ineinander. Die vier Ecken der höchsten Stufenplatte, auf der der Kegelturm steht, sind mit sitzenden Löwen statt der Ecktürmchen besetzt. Die Pilaster sind mit schlichten Wulst- und Hohlkehlenkapitellen und Basen mit zum Teil abgeschrägten Profilen versehen. Neben glasierten Terrakottareliefs kommt auch aus Holz geschnitztes bemaltes und vergoldetes Bildwerk vor.

Wieder einen anderen Eindruck machen die Tempel, die, wie die von Orissa (S. 167), vor der Zella, über der der Kegelturm aufsteigt, einen besonderen Vorbau haben, wie Nam Paya (1057), von dem man annimmt, daß er einen Teil des alten Königspalastes gebildet habe. Seine eigenartigen, aus Blütenelementen, Hängekränzen, Stengeln, Sträußen und Flammenblattspitzen eng

wie im Mschattastil (S. 118) zusammengewebten Innenverzierungen gehören zu den geschmackvollsten Hinterindiens. Abgüsse dieser Zierplatten aus Nam Paya sowie ähnliche Stücke von Kubiaudschi in Pagan aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 185) lernt man im Trocadéro zu Paris kennen.

Im 14. und 15. Jahrhundert, in dem das Ringen zwischen den Birmanen und den Mon- oder Talaingvölkern von Pegu beginnt, bilden die Pagoden von Pegu sich zu besonderer Gestaltung aus. Diese meist ganz übergoldeten, weithin leuchtenden Pagoden oder Dagobas von Pegu, denen die von Rangûn sich anschließen, zeigen auf vierseitigem Unterbau mit vielfachen Vor- und Rücksprüngen die Gestalt mächtiger, elegant geschwungener Glocken, die sich in kleinerem Maßstab auf den unteren Stufenecken wiederholen. In Pegu kommt namentlich die 108 m hohe „Pagode" von Schuë-Modo, in Rangûn die berühmte, 107 m hohe, zuletzt 1911 mit neuem Goldüberzug versehene Pagode Schuë Dagôn (Abb. 186) zur Geltung. In Pagan gehört die kleine Pagode im Tempelbezirk von Godapallin, die dem 15. oder 16. Jahrhundert zugeschrieben wird, hierher, im neueren Prome die noch jüngere Schuë Tsandau. Das Alter der Pagoden von Pegu und von Rangûn steht übrigens nicht fest. Die von Rangûn soll aus einem uralten Bau hervorgegangen sein. Ihre Herstellung in jetziger Gestalt erfolgte 1768 nach der Eroberung Rangûns durch die Birmanen. Der Hauptbau aber stammt wahrscheinlich aus dem 15. Jahrhundert.



Abb. 186. Die Pagode Schuë Dagôn zu Rangûn. Nach L. de Beylié.

In Mándale, der letzten Hauptstadt des birmanischen Königreiches vor seiner Eroberung durch die Engländer, ist man in neuerer Zeit vielfach vollends zu dem Holzbau zurückgekehrt, der dem Backstein- und Steinstil mancher dieser Bauten voraufgegangen ist und wenigstens einige seiner Schmuckformen erklärt. Von den Holzpalästen, Klöstern und Tempeln Mándales, die mit ihren übereinandergetürmten vorspringenden Giebeldächern, Veranden und umlaufenden Stockwerkhallen teils an den Stil der Schweizerhäuser, teils an den chinesischen Stil erinnern, in dem Reichtum ihrer wie durchbrochene Filigranarbeit geschnitzten Holzeinfassungen aber durchaus birmanisch wirken, seien nur der ehemalige Königspalast und das „goldene Kloster der Königin" hervorgehoben.

An erhaltenen Bildwerken und Fresken fehlt es im alten Birma keineswegs. Schon in Prome fand man in verschiedenen Bauten Nischen mit sitzenden Buddhagestalten von auffallend mongolischer Augenstellung, Steinsetzungen mit Buddhadarstellungen zwischen Verehrern und kleine herzförmige, oben spitze Tontafeln mit Buddhagestalten, wie sie in ganz Indien vorkommen.

In Pagan sind besonders die teils dunkelgrünen, teils gelb und blauen Fayencetafeln mit Darstellungen aus dem Leben Buddhas hervorzuheben, die verschiedene der dortigen Bauten schmücken. Im Anandatempel kommen die vergoldeten und bemalten Holzreliefs mit seltsamen Holzbauten in den Hintergründen hinzu, die teils Buddha mit Verehrern, teils

Darstellungen aus seinem Leben enthalten. Von Fresken hören wir z. B. aus Ananda und aus Kulumani, von schreckhaften Höllengemälden der Neuzeit aus den Gängen der Arakanpagode zu Mándale. Von den plastischen Bildwerken Birmas, die wohl meist erst der Neuzeit angehören, gelten nach Baedekers „Indien“ als Sehenswürdigkeiten der liegende Riesenbuddha, der 1881 im Urwaldgestrüpp bei Pegu entdeckt wurde und jetzt mit einem Schutzdach versehen worden ist, die nahezu 4 m hohe messingene, 1784 in Arakan erbeutete Buddhagestalt der Arakanpagode und die ähnliche Gestalt des Thetkyatempels zu Mándale, von der es bekannt ist, daß sie 1824 gegossen wurde. Von der Häufung der großen stehenden und sitzenden Buddha- und Bodhisatwagestalten in den hinterindischen Tempelhöfen, zugleich von der Besonderheit



Abb. 187. Buddhistische heilige Stand- und Sitzbilder im Hof der Pagode Schuë Dagôn zu Rangûn. Nach Photographie.

ihrer breitnasigen und oft schiefäugigen Gesichtszüge und von der oberflächlichen herkömmlichen, puppenhaften Behandlung, die der birmanische Kunststil ihnen zuteil werden ließ, gibt die Heiligenbilder-Sammlung der Schuë Dagôn-Pagode zu Rangûn (Abb. 187) eine Vorstellung. Daß alles dieses im wesentlichen indisch im Stil ist, ist unfraglich. Die mongolische Rasse der Birmanen hat die Formensprache im einzelnen aber offenbar beeinflußt. In Kulumani (Pagan) werden die älteren indischen von den chinesischen Fresken des 18. Jahrhunderts unterschieden. Näher auf den Stil aller dieser Darstellungen einzugehen, aber fehlt es an Vorarbeiten.

2. Die Kunst in Siam.

Das Königreich Siam, das sich, im wesentlichen von Thai-Stämmen bevölkert, im Herzen Hinterindiens zu beiden Seiten des zwischen waldigen Ufern der großen Südbucht zuströmenden

Menamflusses ausdehnt, ist aus den blutigen mittelalterlichen und neuzeitlichen Kämpfen mit seinen Nachbarn insofern siegreich hervorgegangen, als es seine Selbständigkeit bewahrt und unter einsichtigen Herrschern seine freilich von Haus aus nicht einheimisch siamesische, sondern aus einer Mischung indisch-birmanischer und indisch-kambodschischer Ströme mit chinesischen Zuflüssen entstandene Gesittung so weit wie tunlich erhalten und verselbständigt hat.

Unsere Kenntnis der älteren siamesischen Kunst verdanken wir namentlich französischen Forschern, wie Fournereau und de Beylié; eingehende Einzeluntersuchungen, die sich mehr an die neuere und gegenwärtige Kunst Siams halten, haben die deutschen Architekten Karl Döhring, Kurt Posse und Friedrich Richter unternommen. Von den Veröffentlichungen über Kunst und Kunstgewerbe in Siam, die Döhring in Aussicht gestellt hat, ist aber, abgesehen von seiner ausgezeichneten Arbeit über die Phratschedi, erst wenig erschienen.

Wir können die Kunst Siams nicht so weit zurückverfolgen wie die seiner Nachbargebiete in Pegu und Birma oder in Kambodscha. Der siamesische Thai-Staat Xieng-Mai tritt um 1250 in die Geschichte; gegen Ende des 13. Jahrhunderts erstreckte sich das von Rama Khomheng beherrschte Thai-Reich mit der Hauptstadt Sukhodaya (Tschaliang) bereits bis zur Mündung des Menam. Unter Phra-Utong wurde die Hauptstadt 1350 weiter südlich nach Ayuthia verlegt. Dann folgten jahrhundertelange neue Kämpfe, namentlich mit Pegu und Birma. 1767 ging die Hauptstadt Ayuthia in Flammen auf; 1768 entstand sie in Bangkok an der Mündung des Menam in neuer Pracht. Von jenen älteren Hauptstädten und einigen Nachbarstädten haben sich nur weitgedehnte, vom Urwald überwucherte Trümmerstätten erhalten, denen wir immerhin lehrreiche Aufschlüsse verdanken. Glänzende, vollendete Bauten, die den alten getreu nachgebildet sein sollen, sieht man fast nur in Bangkok und seiner Umgebung. Es liegt nach der Entwickelungsfolge der verschiedenen Hauptstädte Siams in der Natur der Sache, daß die Überreste von Sukodhaya und dem wahrscheinlich südlicher gelegenen Saranalaya älter sind als die von Ayuthia, und daß in Bangkok selbst kaum Kunstdenkmäler erhalten sind, deren Alter weiter als 150 Jahre zurückreicht.

Das indische Brahmanentum herrschte auch in Hinterindien früher als der Buddhismus, dessen erste Einführung aber jedenfalls bereits in den frühen Jahrhunderten unserer Zeitrechnung erfolgte. Die ältesten Inschriften des Landes bezeugen brahmanische Einflüsse neben buddhistischen; und noch heute stehen in Siam die brahmanischen Götter, namentlich Wischnu, Schiwa und Ganescha, zwar nicht als Kultbilder, aber doch als Heroenbilder neben denen des vergöttlichten Buddha.

Die siamesische Baukunst zeichnet sich durch ihren Reichtum an übereinandergeschobenen vorspringenden Dächern aus (toits telescopiques), die jedoch nicht auf die geschweiften chinesischen, sondern auf die geradlinigen nepalischen Dächer zurückzugehen scheinen. Ausgezeichnet sind die siamesischen Bauten durch ihre schlanken, ragenden Türme, von denen die kegelförmigen Phraprang aus den brahmanischen Pagodentürmen hervorgewachsen, die glockenförmigen, schlank zugespitzten Phratschedi aber, denen Döhring jene außerordentlich eingehende Schrift gewidmet hat, aus den buddhistischen Stupas hervorgegangen sind. Ja, die Phratschedi sind einfach die Stupen oder Dagoben Siams, werden aber über ihre Bedeutung als Reliquienbehälter und Denkmäler hinaus in keinem Lande in solchem Maße vervielfältigt und zu dekorativen Zwecken in heiligen Bezirken oder zu gewöhnlichen Grabdenkmälern in Tempelfriedhöfen verwandt wie in Siam (Abb. 188). Haben die Phraprang ihre nächsten Vorgänger in den Türmen Kambodschas, die wir kennen lernen werden, so knüpfen die siamesischen Phratschedi unmittelbar an die hochragenden Pagoden Birmas an, die wir kennen gelernt haben.

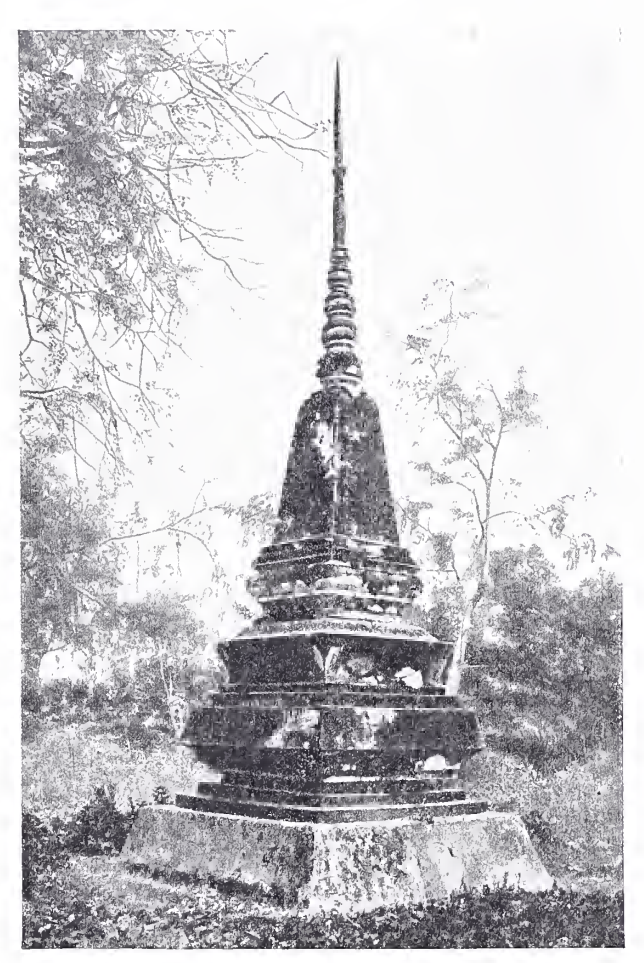
Für unsere Kenntnis der alten Paläste Siams kommen hauptsächlich die Beschreibungen und Abbildungen der französischen Reisenden in Betracht, die die Paläste Ayuthias zur Zeit Ludwigs XIV. schildern. Für unsere Kenntnis der älteren Tempel Siams aber bieten einerseits die Ruinenstätten jener alten Hauptstädte, die Fournereaus Werk veröffentlicht, manche Anknüpfungspunkte und geben anderseits die den alten nachgebildeten Tempelanlagen Bangkoks genügende Aufschlüsse. Die Tempelbezirke sind meist rechteckig ummauerte Anlagen, die als Wat bezeichnet werden. Der eigentliche Tempelsaal, der die Hauptstelle der Anlage einnimmt, soweit diese nicht dem ursprünglichen Phratschedi vorbehalten ist, heißt Bot; die Nebensäle, die als besondere Gebäude bald vor, bald hinter, bald neben dem Bot errichtet werden, heißen Wihan (Wihara). Bedeckte Säulenhallen schließen sich manchmal außen an die Wände des Bot-Baues, manchmal als besondere Umfassungswandelhallen in weiterem Abstande vom Hauptbau an diesen, manchmal aber auch an die Außenseiten einer zweiten inneren Umfassungsmauer an. Außer dem Haupt-Phratschedi, dem sich in Einzelfällen, wie im kaiserlichen Wat Phrakeo zu Bangkok, ein wohlgestalteter mächtiger Phraprang-Turm anschließt, schmücken die großen Wats noch zahlreiche Neben-Phratschedi, die manchmal, wie im Wat Saket zu Bangkok, zwischen der äußeren und inneren Hauptumwallung wie eine Schutzwache von Riesenrecken dastehen, manchmal, wie in Wat Phlab zu Bangkok Noi, nur zu beiden Seiten des Haupteingangs aufgepflanzt sind, manchmal, wie in Wat Xetuphon zu Bangkok, umfangreiche Gruppen bilden, bei kleineren Heiligtümern aber, wie bei Wat Samokreng in Bangkok, auch einzeln vor die Mitte des Eingangs gestellt erscheinen. Oft heben kleinere Phratschedis die Ecken der Gesamtanlage hervor, nicht selten aber erscheinen sie auch, wie im alten Wat Mahathat zu Phetraburi auf der Halbinsel Malakka, reihenweise einer neben dem anderen auf die Mauer gestellt. Übrigens pflegen die Phraprang, die, vierseitig ansteigend, erst auf halber Höhe oder noch höher in die Kegelform übergehen, in wagerechter wie in ansteigender Richtung reich gerippt und profiliert, an ihren Stockwerkabsätzen aber mit umrahmten überhöhten Portalnischen geschmückt zu sein, die zu kleinen Innenzellen führen. Eine noch größere Mannigfaltigkeit von Einzelformen aber zeigen die Phratschedi, an denen nur die eigentliche Glocke manchmal glatt geschwungen ist, und in diesen Einzelformen eine erstaunliche Fülle verschiedener Profilierungen, die manchmal an die der attischen, manchmal an die der ionischen Basen erinnern.



Abb. 188. Phratschedi und Phraprang in Bangkok. Nach Fergusson.

Der Grundriß der Phratschedi ist selten rund, in der Regel viereckig, manchmal scheinbar

achteckig, indem die Ecken verkröpft und vervielfältigt werden. Der eigentliche Unterbau wird bei den größeren Phratschedi oft zu einem Erdgeschoß mit einem Innenraum und stattlichen Portalen mit Buddhanischen. Auf seiner Oberfläche, die mit einer reich geschmückten Brüstung versehen zu sein pflegt, erhebt sich in vielen nach oben verjüngten, wagerechten, hart aneinander stoßenden oder durch Hohlkehlen getrennten Wulsten der kreisrunde Sockel der glockenförmigen Stupakuppel. Die hoch und schlank ansteigende Schirmspitze über der Glocke hat in der Regel wieder einen viereckigen Untersatz, auf dem der unterste der wulstförmigen Schirmringe oft mit einem Säulenkranz umgeben wird, während die höchste Spitze aus einer stilisierten Lotosblume emporwächst. Diese reiche Form haben in Bangkok z. B. die Phratschedi im Wat Prakeo und Wat Raxabophit. Als bekannte Phratschedi der eckigen Gestalt in Bangkok seien z. B. die im Wat Saket, im Wat Phlab, im Wat Thepithida und im Wat Prakeo genannt; in Bangkok Noi gehören der im Wat Intharam und Wat Molikok (Abb. 189) hierher. Selbst die Glocken sind bei manchen kleinen Phratschedi dieser Art vierseitig mit verkröpften Kanten gebildet, so daß erst der Schirmaufsatz in die Rundung übergeht. Von den großen Haupt-Phratschedi zeigt nach Döhring nur der im Westen der Hauptachse des Wat Bansiriammat die vierseitige, an den Ecken verkröpfte Gestalt.


Abb. 189. Eckige Phratschedi im Wat Molikok zu Bangkok. Nach Photographie von Friedrich Richter.

Manchmal werden auch Phraprang und Phratschedi zu Gruppen verbunden. Daß die Ecken des Unterbaues eines Phraprang mit vier Phratschedi besetzt werden, ist nichts Außergewöhnliches; auffallender ist es, wenn, wie im Wat Noi Tong Ju zu Bangkok Noi, ein vierseitiges Phratschedi mit verkröpften Kanten auf gemeinsamem Unterbau von vier ähnlich gestalteten Phraprang umgeben ist. Das höchste Phraprang Bangkoks erhebt sich über dem Wat Prakeo; besonders reich gegliedert ist das große Phraprang im Friedhof des Wat Thuk (Abb. 190).

Die eigentlichen Tempelbauten Bangkoks, mit denen diese Turmbauten verbunden zu sein pflegen, vergegenwärtigen uns auch die Gestaltung der übereinandergeschobenen Satteldächer mit ihrem geraden First, ihren oben vorspringenden Giebeln, wie wir sie im Gebiete

der malaiischen und polynesischen Inseln gefunden haben (S. 46 und 47, Abb. 39 und 40), und ihren geschweift aufwärts gebogenen, manchmal reich und phantastisch beschnitzten, mit jenen Flammenblättern besetzten Giebelaufsätzen; aber auch die Säulen, auf denen diese Dächer, wenigstens über den Umgängen, die sie beschatten, ruhen, treten uns mit ihren abgefasten Kanten und ihren Lotosblütenkelch-Kapitellen in allen diesen Wat-Bezirken entgegen. Manchmal wiederholen sich diese Kapitelle, umgedreht, als Fußstücke der Säulen oder Pfeiler, wie das namentlich bei einigen, halb dorisch wirkenden, mit Ringen unterbundenen, mit stark geschwungenen Echinuspolstern versehenen Kopfstücken der Fall ist. Der reiche farbige Belag der Säulen und Brüstungen mit emaillierten Kacheln, glasierten Tondecken oder Glasmosaik pflegt von chinesischen Arbeitern ausgeführt zu sein.



Abb. 190. Phraprang im Friedhof des Wat Thuk zu Bangkok. Nach Photographie von Friedrich Richter.

Im Süden Siams, in der weiteren Umgebung von Bangkok, ist zunächst Phrapathum zu nennen, dessen großer, nach Döhrings Messung 118 m hoher Phratschedi über einem mittelalterlichen Kern erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgebaut wurde. Auf kreisrunden Wulsten erhebt sich die breitgeschwungene Glocke, über der die Viereckplatte auf 16 reich profilierten Pfeilern einer dorisch wirkenden Art mit verkröpften Ecken den hohen, aus 28 sich rasch verjüngenden Ringen bestehenden Schirmaufsatz trägt. Klein und unbedeutend erscheint der Phraprang von Phrapathum neben diesem weithin ragenden Hochbau.

Reich an Bauten der letzten 200—250 Jahre ist die schon auf der Halbinsel Malakka gelegene Stadt Phetraburi. Hier steht im Wat Sabua ein kleiner Musterphratschedi der vierseitigen, mehrfach ausgeeckten Art, stehen im Wat Mahathat einige runde und eckige Phratschedi

mit Säulenträgern unter der Glocke, ragt auf hohem Berge aber ein weithinschauendes Heiligtum mit wohlgeformtem Phraprang und Phratschedi. In Ayuthia erheben sich aus den überwucherten Ruinen der Vergangenheit nebeneinander drei mächtige, charakteristische Phratschedi mit je vier kleinen Eckphratschedi an ihren Unterbauten und mit Säulenkränzen über ihren Glocken. Aber auch Trümmer mächtiger Phraprang haben sich in Ayuthia und nördlich davon, in Lophaburi, erhalten.



Abb. 191. Die Ostkapelle am Phratschedi zu Sukhodaya. Nach Fournereau.

In der Nordhälfte Siams, nördlich von der Mündung des Meping in den Menam, liegen bei Kampong-Phet die ausgedehnten Ruinenstätten, die Fournereau wohl mit Recht für die der alten Hauptstadt Saxanalaya hält, während diese von anderen weiter nördlich bei Sangkalok gesucht wird. Unweit Sangkaloks aber liegen die Ruinen der alten Hauptstadt Sukhodaya. Fournereau hat hier wie dort die reichen Grundrisse einer Anzahl großer Wats aufgedeckt, die bei aller Ähnlichkeit der Hauptanlagen untereinander doch eine große Verschiedenheit der Einzelbauten und ihrer Verteilung in der Umwallung bekunden. Im Wat Xang Phuek bei Kampong-Phet erhob sich, von 28 Löwen umringt, der königliche Hauptphratschedi zwischen dem dem Eingang gegenübergelegenen, von 2 × 7 Säulen in drei Schiffe geteilten Wihan und dem in der Mitte des Bezirkes gelegenen ebenfalls dreischiffigen Bot. Im Hintergrund der reichen, mit zahlreichen Phratschedi ausgestatteten Anlage stand, in dreifacher Lebensgröße aus Lehm geformt und mit Stuck überzogen, der weiße Elefant, der diesem Wat seinen Namen gegeben. Im Wat Awat Noi empfängt uns, in einem gleichseitigen Viereck vereinigt, eine Gruppe von 33 teils rund, teils eckig gestalteten Phratschedi, von denen der mittlere alle überragt. Der Bot ist an jeder seiner vier Seiten von einer sechssäuligen Halle beschattet. Ein Riesenphratschedi bildete den westlichen Abschluß.

In Sukhodaya ist der Wat Dschaï einer der mächtigsten Tempelbezirke, in dem mindestens ein Dutzend Säulenbauten, zahlreiche kleinere Gebäude, fünf Phraprang und außer dem großen

Zentralphratschedi nicht weniger als 160 kleine Phratschedi sich zu einer der eindrucksvollsten Ruinenstätten des Urwaldes vereinigen. Der fünfschiffige, von außen durch eine Halle geschützte Haupt-Bot zeigt, nach Fournereaus Herstellung, wie die Säulenreihen mit Kelchkapitellen nach außen an Höhe abnehmen und wie wenig organisch die Pultdächer der Seitenschiffe sich dem Satteldach des Mittelschiffes anfügen. Der Zentralphratschedi baut sich in eigenartigen Formen mit verschiedenen Pilasterstockwerken unter einer fast zwiebelförmig wirkenden, weil nach unten eingezogenen Glocke auf. Seine vier kapellenartigen Anbauten zu ebener Erde sind aufs reichste mit plastischen Bildwerken geschmückt (Abb. 191). Nächst dem Wat Dschaï ist der Wat Sisavai der eigenartigste Tempel Sukhodayas; eigenartig erscheint er besonders durch seine drei brahmanischen Phraprangs, die sich in sieben reich gegliederten Stockwerken erheben. Sie sind, wie die meisten dieser Bauten, aus Ziegelsteinen errichtet und mit starkem Überzug von Stuck versehen, aus dem die Zieraten modelliert sind.



Abb. 192. Überlebensgroßes vergoldetes Bronzestandbild Schiwas, im Museum zu Bangkok. Nach Fournereau.

Auch von der Bildkunst Altsiams sind genug Reste auf uns gekommen, um uns in der neuen siamesischen Kunst die des Mittelalters wiedererkennen zu lassen. Lehm, mit Stuck bekleidet, Sandstein und Bronze sind ihre Hauptmaterialien. Auch hier treten uns namentlich die alten, uns nachgerade genugsam bekannten buddhistischen Hauptgestalten mit ihrem zum Teil brahmanischen Gefolge entgegen; aber wir irren uns kaum, wenn wir in ihnen gewisse besondere Eigenschaften finden, die sie als siamesisch erkennen lassen. Die stehenden Gestalten sind in der Regel stämmig und steif hingestellt. Wenngleich es nicht an Beispielen der freien Beweglichkeit fehlt, wird der starre, frontale Stand, der mit beiden Sohlen am Boden haftet, bevorzugt. Unter den Sitzbildern finden sich neben den hieratischen, die mit hochgezogenen gekreuzten Beinen auf Lotosthronen sinnen, auch irdischere, die ihre Beine willkürlicher strecken. Die mangelhafte Durchbildung des Leibes und seiner Glieder scheint hier oft nicht auf idealer Absicht im Sinne Havells, sondern wirklich auf Unvermögen zu beruhen. An den Köpfen fällt ein Zug derber, fast sinnlicher Natürlichkeit auf. Der Mund ist für indische Verhältnisse ungewöhnlich breit, das Untergesicht ist weich gerundet, die Ohrläppchen sind so lang wie immer, die Augen mit ihren Brauen in verschiedener Art herkömmlich verbunden. Ausdruckslos sind die Köpfe durchaus nicht; aber in den seltensten Fällen wird man Entsagung und Durchgeistigung in ihnen ausgedrückt finden.

Die besten siamesischen Bildwerke befinden sich im Vang-na-Museum zu Bangkok: so vor allem die beiden großen, ehemals vergoldeten Standbilder Schiwas und Wischnus von Saranalaya, die, alten Inschriften nach, um 1360 gegossen worden sind. Schiwa erscheint zweiarmig mit spitzem Vollbart, Wischnu vierarmig und bartlos, beide sind (Abb. 192 u. 193) mit reich gestickten Lendenschurz, mit tiaraartigem Diadem und an Hals, an Armen und Füßen mit reichem Goldschmiedeschmuck bekleidet. Schiwa ist über 2 m hoch, Wischnu etwas kleiner. Eine Bronzekopie des Schiwa steht im Museum für Völkerkunde in Berlin. Zahlreiche kleine

Bronzebilder ähnlichen Stiles, namentlich sitzende Buddhabilder, vervollständigen die Sammlung des Vang-na-Museums. Die meisten weiblichen Gestalten, namentlich die der Göttinnen, haften zwar auch mit beiden Sohlen am Boden, sind aber in ihrer ganzen, ausgebogenen Gestalt durchaus nicht mehr frontal gedacht und zeichnen sich durch besonders langgestreckte Finger aus. Von ganz freiem Leben ist das bewegte Sitzbild einer weiblichen Gottheit (Abb. 194) erfüllt. Auch der über seinem gestürzten Feinde in dem mit Flammenblättern besetzten Nimbus tanzende, vierarmige Schiwa ist so ausdrucksvoll bewegt dargestellt, wie nur möglich (vgl. S. 178, Abb. 163). Wir können hier nicht alles aufzählen. Ältere bronzene Buddhaköpfe aus Ayuthia, die aus dem Besitze der Architekten Döhring und Posse z. B. in den Besitz des Dresdener Ethnographischen Museums und des Berliner Museums für Völkerkunde übergegangen sind, bestätigen unsere Auffassung des siamesischen Bildstils.



Abb. 193. Überlebensgroßes vergoldetes Bronzestandbild Wischnus, im Museum zu Bangkok. Nach Fournereau. (Zu S. 209.)

Bildwerke aus Stuck haben sich namentlich in jenen Anbauten des Hauptphratschedi zu Sukhodaya (S. 209, Abb. 191) erhalten: portalartige Nischen mit ruhig, aber frei bewegten stehenden Gestalten in Lebensgröße; darüber geschweifte und geflammte Giebel mit Ungeheuerrachen in den Ecken und auf der Spitze, mit der ganzen siamesischen Ornamentik von Schlangenlinien und Rosetten, die abwechselnd über und unter den Bogen stehen, mit Zahnschnitten, Perlenstäben und eierstabartigen Reihen in den Umrahmungen, mit geometrischen Kreuzen und einer ausgesprochenen, fast römisch wirkenden Blattranke in der Mitte des Architravs; im Giebelfelde selbst aber ist der liegende Buddha, der das Haupt auf die Rechte stützt, und darunter eine heilige Anbetungsszene dargestellt. Das Ganze ist von überaus barocker, malerisch üppiger Wirkung.

Zu den selteneren Sandsteinbildwerken, die in Sukhodaya gefunden wurden, gehören die großen Buddhapadas, d. h. die reich gravierten Platten mit den Fußeindrücken Buddhas im Königlichen Museum zu Bangkok. Sie werden inschriftlich der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zugeschrieben. Aus Phrapathom hat Fournereau einige verwitterte Sandsteinfiguren veröffentlicht, die wohl erst dem 18. Jahrhundert angehören. Merkwürdig sind dann die lebensgroßen Figuren und Tiergruppen, durch die in einigen Tempeln religiöse Handlungen veranschaulicht werden. Die Figuren sind manchmal wirklich bekleidet. Dem Zerfall entgegen geht die große Darstellung eines feierlichen Aufzugs mit dem Elefanten an der Spitze im Wat Phrapathom. Wohlerhalten aber ist die große, freilich nicht in sich zusammengeschlossene Gruppe im Wat Suthat zu Bangkok, die vor dem mächtigen ehernen Bildnisse des auf der Lotosblume thronenden, lehrend gen Osten blickenden Buddha, ihm zugewandt, 42 Alabasterjünglinge mit geschorenem Kopfe darstellt, wie sie dem Vortrag des zu Füßen Buddhas sitzenden Lehrers lauschen. Als Werke der bildnerischen Kleinkunst Siams sind besonders

einige getriebene Silberschalen von reinen Formen mit reichen mythologischen Reliefs und feinen Blüten-, Palmetten- und Rankenrändern hervorzuheben, die ihrem Gesamteindruck nach fast an römische Silberfunde erinnern. Eins der schönsten Gefäße dieser Art ist in den Besitz des Ethnographischen Museums zu Dresden übergegangen. Andere befinden sich im Museum zu Bangkok.

Über die Malerei Siams können wir nur wenig berichten. Daß ältere Tempelwände und Tempelgänge mit großen Gemälden bedeckt waren, die nur in schlechtem Zustande erhalten sind, daß aber auch bis in die neueste Zeit die Kunst der Wandmalerei in Siam blühte, wie z. B. die Wände eines Arkadenumgangs des Wat Phrakeo in Bangkok mit Darstellungen aus dem Ramayana-Epos ausgemalt sind, hören wir aus verschiedenen Berichten. Die Umrißkopie eines Tempelgemäldes, das zwischen Kampfszenen zur Linken und Rechten in der Mitte die Erdgöttin wiedergibt, war 1912 in der siamesischen Ausstellung des Dresdener Kunstgewerbemuseums zu sehen. Im Umrißstil gehalten, schien es chinesische und indische Einflüsse verarbeitet zu haben. Ein wichtiges siamesisches Bildbuch der Berliner Sammlung, das auf der einen Seite Himmel und Hölle und Szenen aus Gautamas Erdenleben in chinesisch-indischem Mischstil, auf der anderen Seite Bilder zur Erdbeschreibung mit deutlichem Streben nach natürlicher Wiedergabe von Tieren, Menschen und Pflanzen in meistens willkürlichen Farben darstellt, trägt die Jahreszahl 1779. Stönner wird es herausgeben.



Abb. 194. Bronzenes Sitzbild einer weiblichen Gottheit, im Museum zu Bangkok. Nach Fournereau.

Auf die reiche farbenprächtige und, wie es scheint, eigenartige Porzellanmalerei Siams können wir, da es an genügenden Vorarbeiten fehlt, nicht eingehen. Hervorzuheben ist unter den dekorativen Flächendekorationen Siams aber die „Schwarzgoldtechnik“, die oft genug Tempeltüren und Fensterladen, vor allem aber Schranktüren mit eigenartigen, alle Flächen ziemlich gleichmäßig füllenden flammigen Blatt- und Blütenranken überspinnt. Der ausgesprochene Tiefendunkel-Sil dieser Flammenmuster erinnert in gewisser Weise an den der Fassade von Mschatta (S. 117). Auch flächige Figurendarstellungen pflegen mit diesen goldenen, oft zu rautenförmig sich kreuzenden Netzen gestalteten Blatt-, Blüten- und Flammenkranzgewinden auf schwarzem Grunde verwoben zu sein. Schwarzer Lack und Blattgold auf dem Holzgrunde sind das übliche Material; doch wird die Technik anstatt auf Holz manchmal auch auf Bronze angewandt. Einige Tafeln aus Teakholz und ein Gong aus Bronze im Dresdener Ethnographischen Museum sind Originalarbeiten in dieser Schwarzgoldtechnik, die in Nachahmungen reichlich auf der siamesischen Ausstellung von 1912 in Dresden vertreten war (Abb. 195).

Es ist erfreulich zu hören, daß die siamesische Regierung sich der Aufgabe bewußt ist, die altsiamesische Kunst zu hüten und die neusiamesische Kunst zu fördern.

3. Die Kunst in Tschampa und Kambodscha.

In den heute französischen östlichen Landschaften Hinterindiens, deren östlichster, Anam umfassender Küstenstreifen so von chinesischer Gesittung durchzogen ist, daß seine Kunst schlechthin

ostasiatisch wirkt, erwiesen sich während unseres Mittelalters zuerst die Tscham, die das zum Teil im jetzigen Anam gelegene Reich Tschampa bewohnten, und dann die Khmer, die das später zum Teil in Siam aufgegangene Königreich Kambodscha gründeten, als vollgültige Vertreter der brahmanisch-indischen Kultur und Kunst, die erst später von ihnen auf Siam übertragen wurde. Die Kultur der Tscham, die wir bis über den Anfang unserer Zeitrechnung hinauf zurückverfolgen können, war schon im 3. Jahrhundert n. Chr. indisch-brahmanisch und blieb es, nur hier und da buddhistisch durchbrochen, bis im 13. Jahrhundert der Islam anfing, in ihrem Reiche Fuß zu fassen. Die Hauptstadt Tschampas war im 9. Jahrhundert Dongduong, seit dem 10. Jahrhundert Bischdhin, beim jetzigen Hafen Quinhon am Chinesischen Meere. Im 14. Jahrhundert begann die Eroberung Tschampas durch die Anamiten, die im 15. Jahrhundert vollendet wurde. Um 630 war der Khmerstaat Kambodscha, dessen Gesittung auf der gleichen indisch-brahmanischen Grundlage ruhte, dem Reiche der Tscham bereits völlig gewachsen, überflügelte ihn aber in siegreichen Kämpfen in den nächsten Jahrhunderten. Die höchste Blüte Kambodschas beginnt im 9. Jahrhundert. Seine Hauptstadt war damals Angkor Thom. Seit dem 13. Jahrhundert entrissen die siamesischen Thai ihren östlichen Nachbarn ein Stück ihres Gebietes nach dem anderen. Als im 15. Jahrhundert auch Angkor Thom von den Siamesen erobert wurde, sank das Reich der Khmer zu einem machtlosen Kleinstaat zusammen, der erst unter französischer Herrschaft neu erblühte.

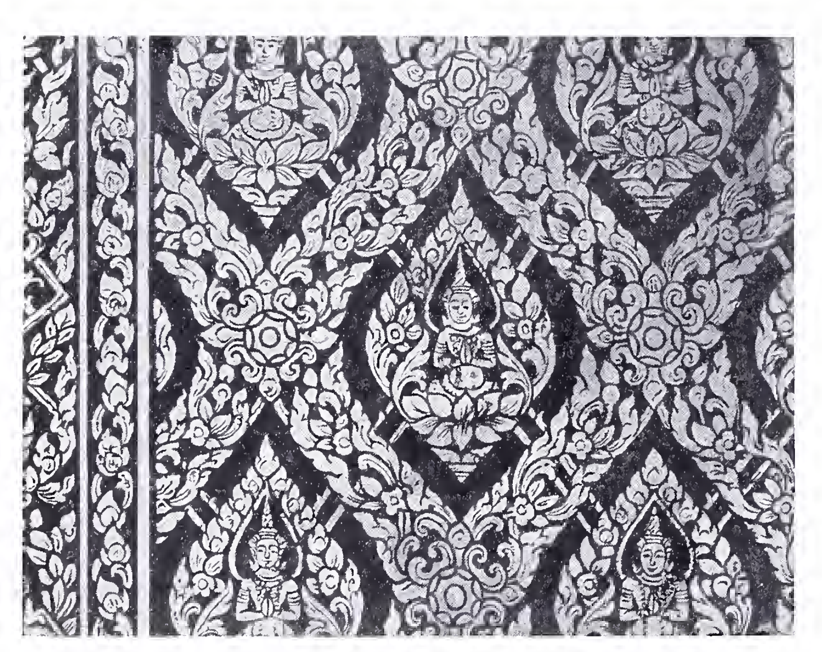


Abb. 195. Siamesische Schwarzgoldverzierung einer Schranktür im Museum zu Bangkok. Nach der Einbanddecke des Katalogs der siamesischen Ausstellung zu Dresden 1912. (Zu S. 211.)

Die buddhistische Lehre der südlichen Richtung (Hinayana) hat auch in Kambodscha die brahmanische Lehre wieder überwuchert; aber die Hauptwerke der guten alten Zeit gehören gerade hier der brahmanischen Kultur an. Namentlich der Wischnudienst und der Schiwakultus mit seiner Phallus- (Linga-) Verehrung spielte in diesen Gebieten eine Hauptrolle. In den dunklen Zellen unter den gewaltigen Stufenpyramiden, die in kegelförmig wirkende Türme auslaufen, ist statt des Gottes manchmal nur der Linga als Sinnbild der Schaffenskraft aufgestellt. Der Brahmanismus ist in Kambodscha zur Zeit, wie Stönner berichtet, auf einen einzigen Tempel beschränkt. Schon 1295 waren die Schulen des Staates in den Händen der Buddhisten; und 1320 wurde die Lehre Buddhas hier zur Staatsreligion erhoben.

An der Erforschung der Kunst dieser Länder haben die Franzosen, die ihre Herrschaft übernommen, naturgemäß den Löwenanteil. Forscher wie Delaporte, Parmentier, Lunet de Lajonquière, L. de Beylié, La Nave und Connaille haben die großartigen künstlerischen Schöpfungen dieser Völker, namentlich der Khmervölker, bedeutsam vor unseren geistigen Blicken wieder erstehen lassen; und in Deutschland haben neuerdings Forscher wie Stönner und Suter an diesen Untersuchungen teilgenommen. Das Kambodscha-Museum im Trocadéro zu Paris ist am reichsten an Originalbildwerken, Gipsabgüssen und hergestellten Baulichkeiten dieser Völker; aber auch im Berliner Museum für Völkerkunde kommen wenigstens die schönsten Bildwerke von Angkor Wat in Abgüssen gut zur Geltung.

Die Baukunst der Tscham, die sich der Ziegelsteine mit Hausteineinfassungen bediente, scheint nur vom 6. bis zum 8. Jahrhundert geblüht zu haben. Die Tempel stellen sich im Anschluß an die Türme altvorderindischer „Pagoden", wie wir sie namentlich im dravidischen Süden gefunden haben (S. 172), zunächst als gewaltige Vierecktürme dar. Die hohen Erdgeschosse, deren Grundriß durch die vier Portalvorbauten in der Regel kreuzförmig erscheint, wirken mit ihrer reichen Pilastergliederung und ihren üppigen, manchmal zwiebelförmigen, öfter geflammt spitzbogigen Giebelaufsätzen, wenigstens in Parmentiers Herstellung, fast wie europäische Barockbauten des 17. Jahrhunderts. Auf dem Erd- und Hauptgeschoß aber erhebt sich dann, in der Regel in drei großen, nach oben eingezogenen Stufen, die eigentliche Turmpyramide, die, an jeder Seite mit phantastisch übergiebelten Blendportalen, an jeder Ecke mit kleinen Turmabbildern geschmückt, dem ganzen Bauwerk den Eindruck eines Pyramidenturms gibt. Die inneren, zur dunklen Zella führenden Gänge sind mit spitzem Scheingewölbe in Tonnengestalt bedeckt. Nebentürme erheben sich manchmal neben dem Hauptturm. Die bedeutendsten Ruinen derartiger tschamitischer Turmtempel haben sich an der jetzt anamitischen Ostküste Hinterindiens, in Phanrang, Dongduong, Nhatrang, Quinhon und besonders in Mison erhalten, wo noch acht Turmtempelruinen ragen. Einer der Türme von Mison, der dem 6. Jahrhundert zugeschrieben wird, wirkt durchaus als südindischer Bau (Abb. 196). Der Turm von Nhatrang, der dem 9. Jahrhundert angehören soll, ist von Parmentier am meisten mit chinesierenden Zutaten, außerdem aber mit glatt zwiebelförmigen Giebelaufsätzen bedacht worden. Der Turm von Phanrang aus dem 13. Jahrhundert zeichnet sich durch die Wucht seiner Hauptmasse und seiner Dachpyramidenterrassen mit Eckaufsätzen, durch die Verdoppelung und Verdreifachung seiner übereinander vorspringenden Simsprofile und Portalgiebel und durch die Schlichtheit aller seiner Einzelformen aus.



Abb. 196. Brahmanischer Turmtempel zu Mison in Tschampa. Nach L. de Beylié.

Zu einem der Tempel von Mison gehören achteckige geriefte Säulen, die oben und unten die gleichen Abschlüsse in umgekehrter Richtung zeigen. Ein korbförmiges, mit Blätterreihen

geschmücktes Kapitell leitet vom Achteck des Säulendurchschnittes in die viereckige Deckplatte über, an deren Ecken vier Halbfiguren mit gezücktem Schwert angebracht sind.

An Bildwerken fehlt es diesen Türmen der Tscham überhaupt nicht; doch bieten sie kaum Raum für so umfangreiche Reliefserzählungen, wie sie uns in Kambodscha begegnen werden. Die Giebelreliefs bilden hier kleine Tafelbildwerke für sich, deren Formensprache sich doch nicht grundsätzlich von der der Khmervölker unterscheidet. Am reichsten ist der Tempel C zu Mison mit Bildwerken geschmückt, mit Gruppen in den Giebelfeldern, mit Götter-Stand- oder Sitzbildern in den Nischen. In einem der Giebelfelder des Tempels von Dongduong kehrt die bekannte Darstellung des (hier zwölfarmigen) Schiwa wieder, der in lebhafter Bewegung auf dem zu Boden gestürzten bösen Feinde seinen Siegestanz aufführt.

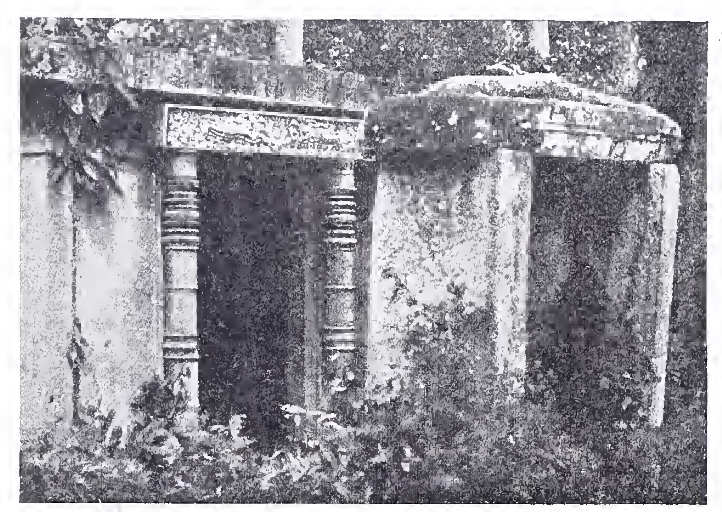


Abb. 197. Portal der Kapelle von Hantschei (Kambodscha). Nach Lunet de Lajonquière.

Eingehender muß uns die Kunst der Khmer von Kambodscha beschäftigen, die, wenn sie sich auch nicht so hoch hinauf verfolgen läßt wie die der Tscham, deshalb doch nicht von dieser, sondern wie diese unmittelbar von der südindischen Kunst abgeleitet werden muß.

Auch in der ältesten khmerischen Baukunst spielen die Tempeltürme als solche eine wichtige Rolle. Zu den einfachsten, aus Backsteinen errichteten, aber mit Sandsteineinfassungen versehenen Bauten gehört die Kapelle von Hantschei (6. oder 7. Jahrhundert; Abb. 197), deren Zellatür doch schon mit reich ornamentiertem Sturz versehen und durch Rundsäulen mit Rundringen von wechselnden Profilen flankiert wird, die den Anschein gedrehter Holzsäulen wahren. Ganz an die Turmheiligtümer der Tscham mit ihrem pilasterverkleideten Erdgeschoß unter der Stufenpyramide erinnern die ausnahmsweise auf rechteckiger statt auf quadratischer Grundlage errichteten Monumente von Prasat Prah Srei und von Sambor, die dem 7. Jahrhundert zugeschrieben werden.

Zu Gruppen vereinigt, haben sich drei ähnliche Türme z. B. zu Phnomtrop, ihrer fünf, auf eine gemeinsame Terrasse gestellt, zu Prasat Pram und zu Tschean Sram erhalten. Aus einer noch größeren Anzahl von Einzelbauten besteht der Tempelbezirk von Koh Ker.

Durch ihre vorspringenden Ausbauten an jeder Seite erhalten die nunmehr ganz aus Sandstein erbauten Turmheiligtümer, wie der reich gegliederte Turmtempel zu Bakong, seit dem 9. Jahrhundert einen mehr oder weniger kreuzförmigen Grundriß, der, wie z. B. bei dem prächtigen Tempelturm zu Phimai im jetzigen Siam aus dem 11. oder 12. Jahrhundert, deutlich hervortritt. Mit ihren reich gegliederten Sockeln und Simsen, die in umgekehrter Richtung manchmal oben und unten die gleiche Profilierung zeigen, ihren Eckakroterien und Türumrahmungen sind diese Gebäude bereits Schöpfungen einer ausgebildeten Kunstarchitektur.

Einige Einzeltürme, wie der von Prasat Beng Keo und der von Prasat Thom zu Koh Ker, erscheinen mit ihrer kegelförmigen Bekrönung schon als Prang im siamesischen Sinne, während ein buddhistischer Stupa in Glockenform aus dem 10. Jahrhundert sich im Wat Sithor erhalten hat.

Auch an Ruinen weltlicher Steinbauten, denen Bambus- und Holzbauten vorangegangen waren, fehlt es in Kambodscha keineswegs. Teils werden sie als Pilgerherbergen, teils als Herrscherpaläste gedeutet. Es sind meist langgestreckte, galerienartige Gebäude, die manchmal an allen vier Seiten einen Binnenhof umgeben. Lehrreich ist auf einer Reliefplatte von Prah Khmer die Abbildung eines solchen Baues mit Satteldach und Schmalseitengiebeln, mit gegiebeltem, mit Flammenblättern besetztem Mittelrisalit an der Breitseite und mit Viereckfenstern, deren gedrehte Pfosten nahe genug aneinanderstehen, um ungebetenen Gästen den Eingang zu wehren (Abb. 198). Von den größeren Gebäudeanlagen in der Nähe der Tempel erscheinen die von Nat Fu bei Bassak am rechten Mekongufer mit ihren Terrassen am Wasserrande, ihren großen, von galerieartigen Langbauten umgebenen Rechteckhöfen, ihren Schlangengiebeln vor Satteldächern, ihren üppigen Statuennischen und ihren reich verzierten Türen, über deren einer Indra auf einem dreiköpfigen Elefanten in reichen Blütenarabesken erscheint (Abb. 199), als glänzende Schöpfung eines vornehmen Bausinnes.

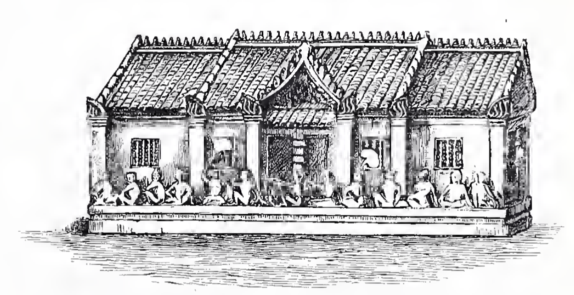


Abb. 198. Hergestellter alter Khmer-Palast nach einem Relief von Prah Khmer. Nach L. de Beylié.

Noch großartiger sind einige weitgedehnte Bauanlagen zunächst gottesdienstlicher, teilweise aber zugleich weltlicher Art, die, auf geradlinig gerichtetem, mit überbrückten Kanälen und Teichen ausgestattetem Gelände, aus völlig regelmäßig und symmetrisch zusammengesetzten, von hohen Kegeltürmen überragten Terrassen- und Galeriebauten bestehen. Die tropische Waldwildnis hat sich die meisten dieser mächtigen Anlagen, nachdem sie dem Verfall preisgegeben worden, zurückerobert; aber die krause Pracht der Verzierungen ihrer Treppen und Brücken mit Schlangengeländern, ihrer aus Ungeheuerrachen aufsteigenden Schlangengiebel und ihrer in halb geometrischen oder pflanzlichen, halb figürlichen Schmuck gehüllten Kegeltürme hat sich zum Teil erhalten und weiß den Besucher mit märchenhaftem Reize zu umstricken.

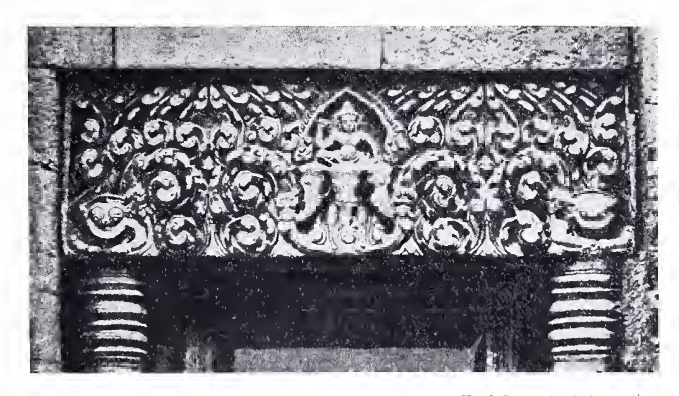


Abb. 199. Türbalken aus Nat Fu in Kambodscha. Nach Lunet de Lajonquière.

Zu den großartigen Ruinenstätten dieser Art gehören die von Beng Malea, die dem 9., von Phnom Tschisor, die dem 11., und von Prah Wihear, die dem 12. Jahrhundert zugeschrieben werden. Die großartigsten von allen aber sind die der alten Hauptstadt am Nordende

des großen Landsees von Kambodscha. **Angkor Thom**, die khmerische Hauptstadt vom 9. bis 15. Jahrhundert, die mit ihrer berühmten Elefantenterrasse, ihrem Königspalaste und ihren Haupttempeln Phimeanakas und Baion (9. Jahrhundert) in mächtigem Viereck von einem 90 m breiten Wassergraben und einer nahezu 13 km langen Mauer umfangen war, liegt nur anderthalb Kilometer von **Angkor Wat** (9.—12. Jahrhundert), dem besterhaltenen aller dieser Wundertempel, entfernt, der freilich niemals ganz vollendet worden ist.

Die Mauern von **Angkor Thom** wurden von fünf Toren durchbrochen, von denen jedes von einem Kapellenturm zwischen zwei Türmchen überragt wurde; und von der halben Höhe jedes dieser Kegeltürme blickte an allen vier Seiten eins der vier Antlitze Brahmas herab. Um den 700 m langen und 200 m breiten Hauptplatz der Stadt sind ihre vornehmsten Gebäude angeordnet. Im Süden zunächst der berühmte, durch Delaportes Herstellung (Taf. 27) bekannte Baion-Tempel. Er bildet eine dreistufige Terrassenpyramide: die Rückmauer der Säulengalerie, die die erste Terrasse umzog, war aufs reichste mit Reliefs aus dem Kriegs- und Friedensleben des Khmervolkes geschmückt. Den Ecktürmen der ersten entsprechen die näher aneinandergerückten Türrahmen der zweiten Terrasse, deren Umgangsrückwand mit Reliefdarstellungen aus den indischen Heldengedichten geschmückt ist. Auf der dritten Terrasse erhebt sich, hoch und mächtig, der mittlere Hauptturm. Von allen vier Seiten aller dieser Türme blickt, wie von denen jener Tore, das von vorn gesehene Reliefantlitz des Gottes mit der Tiarakrone herab, in dem wohl Brahma selbst erkannt werden kann. Man könnte den ganzen oberen Abschluß dieser Türme mit ihren vier Brahmaköpfen als die hohe, mehrstöckige Tiarakrone des vierköpfigen Gottes auffassen. Jedenfalls ist es die merkwürdigste organische Verbindung von steinernen menschlichen Riesenköpfen mit den architektonischen Formen, die die Geschichte der Baukunst kennt. Die wirklichen und Scheintüren des Baues sind zumeist spitzbogig in gewellten Schlangenlinien übergiebelt, die wirkliche Schlangen oder Schlangenkönige darstellen wollen, deren sieben- oder neunköpfiges Haupt sich im Wettbewerb mit den altindischen Makararachen (S. 149 u. 160) zu beiden Seiten vor den Giebelansätzen aufbäumt. Daß die Flammenspitzen oder Blätter, mit denen der äußere Rand dieser Schlangengiebel besetzt zu sein pflegt, vielleicht richtig als die Rückenstacheln der Untiere gedeutet werden, tritt hier mit besonderer Deutlichkeit hervor. Alles in allem muß der Baion-Tempel, wenn nicht der größte, so doch der reichste und seltsamste aller Tempel des Weichbildes von Angkor gewesen sein. In der ganzen


Abb. 200. Siebenköpfiges Schlangenhaupt von Angkor Wat als Geländerschluß. Nach Photographie von Stönner.

Welt wird ihm in märchenhafter Pracht nichts gleichgekommen sein; und erstaunlich ist auch hier die fast kristallinische Klarheit und Regelmäßigkeit, die mit dem bizarrsten Reichtum und mit der phantastischsten Pracht einen unauflöslichen künstlerischen Bund eingegangen sind.

Ein anderer dreistufiger Terrassentempel, der Tempel Baphuon zu Angkor Thom, der leider sehr schlecht erhalten ist, liegt dem Baion-Tempel in einer Entfernung von 200 m schräg gegenüber. Die gewaltige, 350 m lange Mittelterrasse der Stadt wird als Elefantenterrasse bezeichnet, weil auf den Reliefs ihrer Stützmauern die Elefantendarstellungen besonders in die Augen fallen. Dreiköpfige Elefanten wechseln mit unförmlichen vogelköpfigen Garuda-Karyatiden, figurenreiche Reliefdarstellungen von Arenaspielen wechseln mit solchen, die Tigerjagden von Elefantenreitern veranschaulichen. Altertümlich gebildete sitzende Löwen als Wächter und siebenhäuptige Riesenschlangen als Geländer schmücken auch diese Terrasse. Der an ihr gelegene Tempel Phimeanakas war ein Wischnutempel, der im 10. Jahrhundert erbaut worden ist. Vor seinen großen Nachbarn scheint er sich durch anmutige Leichtigkeit ausgezeichnet zu haben.

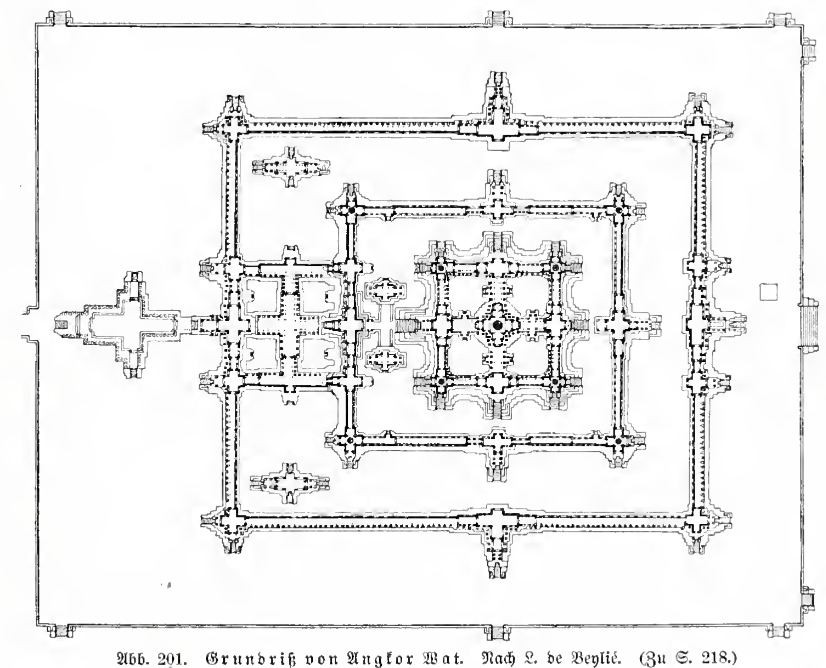


Abb. 201. Grundriß von Angkor Wat. Nach L. de Beylié. (Zu S. 218.)

Der Tempel von Angkor Wat, den eine köstliche tropische Waldstraße mit Angkor Thom verbindet, ist besser erhalten und noch größer als der Baion-Tempel, aber jünger als dieser. Wenn sein Bau auch vielleicht schon im 9. Jahrhundert begonnen worden ist, so gehören seine erhaltenen Hauptteile doch erst dem 12. Jahrhundert an. Auch er scheint Wischnu geheiligt gewesen zu sein, dessen überlebensgroße Standbilder seinen Eingang schmückten.

Der breiterrassige Tempel ist ganz aus grünlichem Sandstein erbaut. Die in weitem Riesenrechteck angelegten Umfassungsmauern des heiligen Bezirks (Abb. 201) werden an allen Seiten von einem breiten, tiefen Graben umzogen. Am Brückenkopf halten zwei sitzende Löwen Wache; das Brückengeländer wird auch hier durch den hier nicht wie in Angkor Thom durch Menschengestalten, sondern durch Pfosten gestützten gewellten Riesenschlangenleib gebildet, dessen siebenhäuptiger, fächerförmig ausgebreiteter Gesamtkopf (Abb. 200) als Geländerabschluß aufragt. Der Haupttorbau an der westlichen Schmalseite der äußeren Umfassungswand besteht aus drei Toren, über deren jedem sich reich gegliederte, sozusagen senkrecht geriefte, aber

in wagerechten Rippen ansteigende Kegeltürme erheben. Die erste Tempelterrasse, zu der zwölf Stufen emporführen, wird an allen Seiten von Rundsäulen getragen, wie sie in Angkor Wat sonst nur noch als Ecksäulenpaare in der Galerie des dritten Stockwerks vorkommen (Abb. 201). Jede höhere Terrasse erhebt sich in der Mitte des Hofes, den die mit Scheingewölbe bedeckte, von außen oder innen durch Pfeiler gestützte Umfassungsgalerie (Abb. 202) der nächst unteren Terrasse bildet. Das West- und das Ostportal der untersten Terrasse sind dreitorig, alle übrigen eintorig. Die Rückwände der Ostgalerie des ersten Stockwerks enthalten die berühmten 2 m hohen Reliefs, die zu den Wundern der Welt gezählt werden. Auch über den Toren sind Reliefdarstellungen angebracht. Im zweiten Stockwerk befinden sich hier keine Reliefs, aber Standbilder alter Könige in göttlicher Verkleidung in großer Zahl, an den Ecken erheben sich überall Nagaköpfe. Die vier Ecken des zweiten Stockwerks sind durch Türme betont, deren oberer Teil massiv ist. Vier Türme überragen auch die Ecken des dritten Stockwerks, in dessen Mitte aus der Kreuzgalerie über dem Allerheiligsten sich der mächtige Hauptturm erhebt. Es sind neunstöckige Stufenpyramidentürme von rundlicher Gestalt, die ihrer Gesamterscheinung nach kegelförmig wirken, in schlanke Spitzen auslaufen und in jedem Stockwerk mit geflammten Balustraden geschmückt sind. Alles ist regelmäßiger und symmetrischer verteilt als in den drawidischen Pagoden. Die Überlegenheit der Khmer-Baumeister vor den vorderindischen zeigt sich auch in der klassischen Durchbildung der 1532 vierseitigen Säulen oder Pfeiler dieses Tempels, deren elegante, aus zierlich ornamentierten Wülsten und Kehlen bestehende Fuß- und Kopfstücke in richtigem Verhältnis zum Schafte stehen und an römisch-dorische oder Renaissancebildungen erinnern (Abb. 203). Nur der untere Teil ihrer Schäfte ist manchmal mit fein durchgeführter Reliefarbeit geschmückt (Abb. 204), in der echt indische Frauengestalten unter reichen Blütenarabesken ihre Reize entfalten. Die gewellt umrahmten Schlangengiebel mit flammigem Stachelblattbesatz und Schlangenkopf- oder Makara-Ansätzen fehlen auch hier nicht.

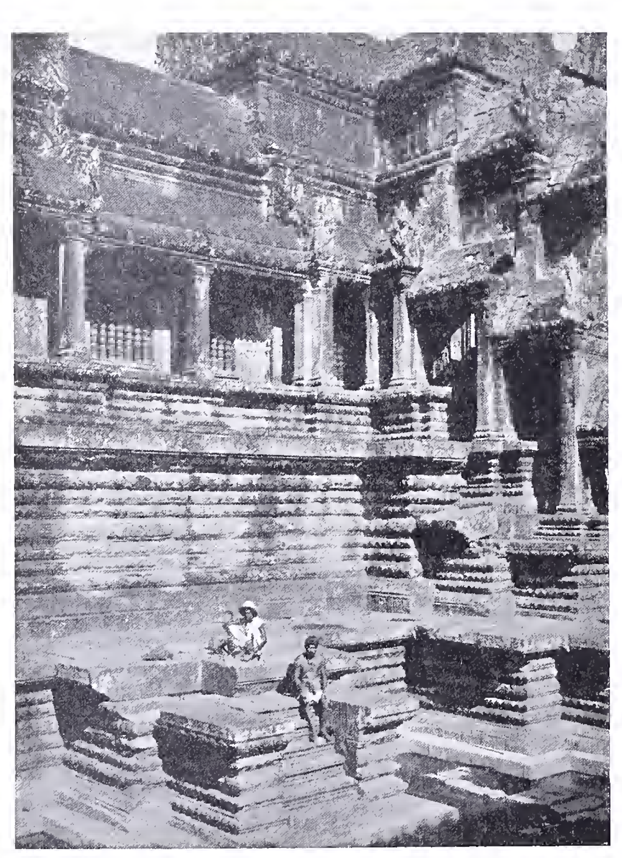


Abb. 202. Galerie in Angkor Wat. Aus dem Aufsatz von Dr. William Cohn in der „Zeitschrift für bildende Kunst".

Die Bildhauerei dieser großartigen Khmerkunst ordnet sich willig dienend der Baukunst unter, ohne sich, wie in Vorderindien, zu einem unauslöslichen Ganzen mit ihr zu verbinden. Ihre erzählenden Darstellungen sind in wirklichem Flachrelief gehalten, das die hierfür vom

Baumeister bestimmten und freigehaltenen Wandfelder füllt. Ihre in voller Rundung ausgeführten Riesenmenschen und Riesentiere stehen als Wächter der Treppenaufgänge und der Tempeleingänge überall am richtigen Platze. Am eigentümlichsten aber ist jene Verwertung des Riesenschlangenmotivs als Geländer an den Straßen und Brücken, die zu den Hauptportalen führen. Natürlich bildet der Schlangenleib die wagerechte Stange des Geländers, dessen senkrechte Stützen bald, wie in Angkor Wat, aus kurzen, stämmigen Pfeilern bestehen, bald aber, wie besonders zu Angkor-Prea-Khan, die Gestalt mächtiger menschlicher Träger annehmen, während das sieben- oder neunteilige Schlangenkönighaupt, dräuend erhoben, die vorderen Enden der Balustrade bildet (Abb. 200). Auch im Khmer-Museum des Trocadéro zu Paris sind Teile solcher Schlangenkönig-Balustraden aufgestellt.

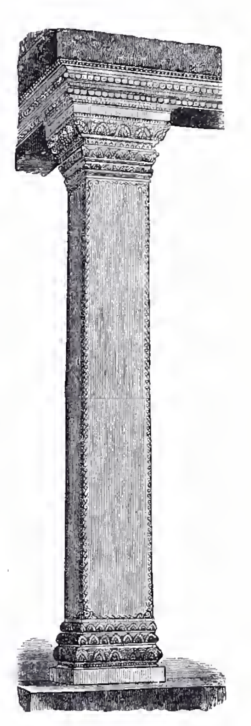


Abb. 203. Pfeiler von der großen Pagode von Angkor Wat. Nach Fergusson.

Die menschlichen Gestalten dieser Bildnerei entsprechen, soweit sie nicht absichtlich fremde Krieger darstellen, dem halb mongolischen, halb malaiischen Typus der eingeborenen Bevölkerung. Die Nasen sind flacher, die Augen schräger zueinander gestellt, die Lippen breiter und wulstiger als in der vorderindischen Kunst. So erscheinen jene riesigen Brahmaköpfe an der Außenseite der Türme von Baion, so aber auch die zahlreichen, wahrscheinlich späteren Buddhabilder der Tempel, die im übrigen mit ihren steifen, kurzen Haarlocken und dem mächtigen Schädelauswuchs ebenfalls den altindischen Typus der südlichen Schule des Buddhismus zeigen, die in ganz Hinterindien die Vorherrschaft behauptet.

Die sitzenden Löwen, die überall Wache halten, sind streng archaisch-indisch stilisiert. Bewegter und natürlicher erscheinen die Elefanten. Wie in jeder echten Kunst, durchdringen sich auch hier Natur und Stil. Einen ganz archaisch verschnörkelten Bronzelöwen besitzt das Dresdener Museum, einen guten kleinen Steinelefanten der Trocadéro (Abb. 205).

Ein Buch für sich könnte man über die monumentalen Reliefs der Terrassen- und Tempelbauten von Angkor Thom und Angkor Wat schreiben. Wir haben sie im allgemeinen schon bei der Besprechung der Bauten kennen gelernt. Die Reliefs von Angkor Thom, wie am ersten Stock des Baiontempels die Festgelage in Zelten unter Waldbäumen, die Schiffskämpfe und die einziehenden Kriegerheere, erinnern eher an altassyrische als an altägyptische Reliefs, sind aber bei flüchtiger, äußerlicher Durchbildung verschwommener in den Formen, weicher in den Bewegungen. Die bewegten Darstellungen aus der Heldensage der altindischen Epen sind inhaltlich am lehrreichsten. Die Bildwerke der Torleibungen und Bogen, wie die von Baphuon, wirken dekorativ am bedeutsamsten. Alles in allem stehen die Reliefs von Angkor Thom nicht auf der Höhe derer von Angkor Wat, die in ihrer Art zu den Meisterwerken des indischen Stiles gehören. Das Berliner Museum für Völkerkunde wird in seinem neuen Heim vorzügliche Abdrücke dieser plastischen Werke in sich vereinen. Die indischen Heldengedichte haben nirgends und niemals anschaulichere Gestalt gewonnen als hier: zunächst die großen Kämpfe der Pandawas und Korawas mit ihren Elefanten- und ihren Pferdezweigespannen in der Ebene von Delhi; dann die Legenden von Kama, dem Liebesgott, der es wagte, die Ruhe Gott Schiwas zu stören, und von Rama, der den goldenen Hirsch erlegte. Die Affenschlacht Ramas gegen den zehnköpfigen und zwanzigarmigen

Rawana, um ihm die schöne Sita wieder abzunehmen, bildet den Beschluß. Am gewaltigsten ist wohl, an der Südseite, die Darstellung der Freuden des Himmels und der Qualen der Hölle. Schwächer und später sind einige Reliefs aus den neun Garudasagen. Am stilvollsten erscheinen Darstellungen wie die ziehenden Heere mit ihren Rossen und Elefanten (Abb. 206) und die ruhigen Himmelsfreuden. Die Kampfszenen sind meist etwas wirr über- und durcheinander dargestellt. Die dekorative Ausfüllung der Flächen im Sinne flächenhaft gleichmäßiger Erhebungen und gleichmäßiger Tiefen ist dem Künstler offenbar wichtiger als die klare Herausschälung der Einzelvorgänge. Die einzelnen Muskeln der Körper wiederzugeben, gehörte auch in Darstellungen dieser Art nicht zum Ehrgeiz der Khmerkünstler, aber die Bewegungsmotive als solche kommen leidenschaftlich erregt zum Ausdruck, und die Verhältnisse der Gliedmaßen zueinander pflegen richtig abgemessen zu sein. Der Gesamteindruck ist der echt orientalischer Flächenfüllung.



Abb. 204. Pfeilerrelief von Angkor Wat. Nach dem Abguß im Museum für Völkerkunde zu Berlin. (Zu S. 218.)

Auf erhaltene Einzelarbeiten dieser Khmerkunst können wir nicht weiter eingehen. Bemerkenswert ist, daß zwar nirgends die bekannten Folgen aus dem Leben Buddhas den Reliefdarstellungen aus den brahmanischen Epen gegenübergestellt werden, wohl aber zahlreiche Stand- und Sitzbilder Buddhas oder seiner Heiligen den vierköpfigen Brahmas und den vielarmigen brahmanischen Gottheiten entsprechen. Wahrscheinlich sind die ursprünglich brahmanischen Tempel später, nachdem die Siamesen Angkor erobert hatten, von buddhistischen Bonzen dem Dienste Gautamas geweiht worden. Das wichtigste Museum für khmerische Bildwerke bleibt das im Trocadéro zu Paris. Während das Gepräge der Kunst des 19. Jahrhunderts in Kambodscha, wie es uns in dessen neuer Hauptstadt Phnom Penh entgegentritt, einen entschieden indisch-siamesisch-chinesischen Mischstil zeigt, ist die alte Kunst Kambodschas, die wir kennen gelernt haben, offenbar unmittelbar von der vorderindischen abgeleitet, zu der sie gehört.

4. Die indische Kunst auf den Sundainseln.

Ein mächtiger Strom indischer Gesittung ergoß sich im frühen Mittelalter auch über die Welt der Sundainseln, auf denen die üppige Tropennatur, die alpenhohe Berge mit immergrünem Pflanzenwuchs umkleidet und blühende Gestade mit smaragdenen Meeresspiegeln umrahmt und durchzieht, ihre Pracht noch eindrucksvoller entfaltet als selbst auf Ceylon. Namentlich von der Koromandelküste, vielleicht aber auch von der Nordwestküste Vorderindiens müssen schon in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung indische Seefahrer scharenweise ausgezogen sein, um sich an den paradiesischen Küsten des östlichen Inselmeeres eine neue Heimat zu gründen. Nach der von A. B. Meyer veröffentlichten

Karte Uhles lassen sich noch heute auf Sumatra über 60, auf Java über 30, im Süden und Westen Borneos etwa 20, im Süden von Celebes ein halbes Dutzend Fundstätten indischer Altertümer auf altmalaiischem Boden nachweisen. Auch Bali, die kleine östliche Schwesterinsel Javas, enthält noch eine Anzahl indischer, namentlich altbrahmanischer Ruinenstätten. Auf Java, der bekanntesten, am besten erforschten und unter holländischer Herrschaft am zielbewußtesten verwalteten dieser von der Natur so verschwenderisch bedachten Inseln, für dessen Kunst und Gesittung wir uns namentlich an die Schriften von Kinsbergen, Tissandier, v. Saher und Pleyte halten, finden sich altbrahmanische neben altbuddhistischen Ruinenstätten; die brahmanischen scheinen sich in der Mehrzahl zu befinden, die buddhistischen aber sind hier die bedeutendsten. Zu Anfang des 5. Jahrhunderts n. Chr. soll nach glaubwürdigen chinesischen Berichten der brahmanische Wischnudienst, der später dem Schiwadienste Platz machte, unter den eingewanderten indischen Kulturträgern Javas noch die Vorherrschaft gehabt haben; aber schon im zweiten Drittel dieses Jahrhunderts fing der Buddhismus an, sich auszubreiten, und zwar, im Gegensatz zu seiner hinterindischen Richtung, in seiner nördlichen, der brahmanischen Vielgötterei angepaßten Richtung, deren Götter nicht immer leicht von den brahmanischen zu unterscheiden sind. Erscheinen Brahma, Wischnu und Schiwa hier doch nicht selten als Bodhisatwas neben Buddha selbst. Ein neuer Strom indischer Einwanderung erfolgte im 7. Jahrhundert, und gerade dieser scheint im wesentlichen Buddhisten nach Java gebracht zu haben. Jedenfalls erlangte der Brahmanismus erst im 13. Jahrhundert wieder die Vorherrschaft auf Java, die er behielt, bis nach 1478 der Islam auch hier nahezu die Alleinherrschaft an sich riß.


Abb. 205. Stein-Elefant aus Kambodscha, im Trocadéro zu Paris. Nach Lunet de Lajonquière. (Zu S. 219.)

Die Ruinen der erhaltenen indischen Bauwerke Javas, die fast alle in der östlichen Hälfte der langgestreckten Insel liegen, gehören zu großem Teile noch dem 8. und 9. Jahrhundert n. Chr. an. Eine Hauptgruppe liegt unweit der Sultansresidenz Dschodschakarta in der Mitte ihrer Südseite. Auf 778 etwa läßt sich der eigenartige, turmartige religiöse Prachtbau von Tschandi Kali Bening oder Tschandi Kalasa bestimmen, dessen Grundriß ein Kreuz mit gut eingezeichneten vorspringenden Quadratecken bildet. An jeder der vier Seiten seines Erdgeschosses führt ein reichgeschmücktes Portal mit zweiteiligem, kleeblattartig durchbrochenem Giebelbogen in eine kleine breit-rechteckige Zella. Die Ostzella führt in die quadratische Hauptzella, die den Kern des Mauermassivs einnimmt. Die Giebelaufsätze, deren Schenkel sich aus Makararachen entwickeln, sind mit reicher krauser Ornamentik geschmückt. Nischen mit freibewegten Heiligengestalten sind zu beiden Seiten des Hauptportals angebracht, über dem ein barock wirkender Löwenkopf in einen steilen Ziergiebel übergeht, der das Kranzgesimse durchschneidet. Der verfallene Oberbau lief wohl in einen mit einem Linga (S. 212) bekrönten Dagop aus.

In der Nähe von Tschandi Kali Bening stehen die beiden Klosterbauten von Tschandi-Plaosan und Tschandi-Sari, die, einander ergänzend, als indische Wohnbauten des 8. Jahrhunderts von besonderem Interesse sind. Wir halten uns an das besterhaltene, Tschandi-

Sari, das über dem hohen, reichgegliederten Sockel aus einem Erdgeschoß, einem ersten Stockwerk und dem darüberliegenden Dachgeschoß besteht (Abb. 207). Über den Viereckfenstern und über der Mitteltür der Ostseite hat Sahers Zeichnung je eine von einem Dagop bekrönte Buddhanische ergänzt. Die übrigen Wandflächen sind durch stehende Reliefgestalten und durch üppig umrahmte Wandfelder mit stark geschwungenen, kraus verzierten Giebelaufsätzen geschmückt. Der Gesamteindruck gleicht beim ersten Anblick dem eines der reichen mittelalterlichen Rathäuser unseres Nordens.

Die zweite, demselben Umkreis angehörende Tempelgruppe ist die von **Prambanan** (Taf. 30), die von drei Umfassungsmauern in großem Viereck eingeschlossen war. Eine niedrige



Abb. 206. *Ausziehendes Heer*, Relief von Angkor Wat. Nach dem Abguß im Museum für Völkerkunde zu Berlin. (Zu S. 220.)

Stufenterrasse zwischen den Mauern war an allen Seiten in drei Reihen mit 156 kleinen Stupakapellchen besetzt. Auf der großen inneren Hauptterrasse erhoben sich vier große und zwei kleine Tempel. Die drei Tempel der Westseite waren den drei brahmanischen Hauptgöttern Brahma, Wischnu und Schiwa (der Trimurti) gewidmet. Der größte und prächtigste von ihnen, der mittelste der Westreihe, ist der Schiwatempel, der ziemlich genau denselben Grundriß zeigt wie der von Tschandi Kali Bening. Die Zellen, die ebenso angeordnet sind wie dort, befinden sich, durch Außen- und Innentreppen erreichbar, in einem oberen Stockwerk. Am Fuße der vier von außen hineinführenden Haupttreppen sind kleine Ecktempel mit reich geschmückten Figurennischen angeordnet. Die Innenseite der Brüstung des Terrassenumgangs des Tempels ist in vier Reihen mit Darstellungen aus verschiedenen Episoden der Ramayanasage geschmückt, die zu den besten indischen Reliefs gehören. Berühmt ist die Gruppe zweier sitzenden Frauen.

In der Hauptzella des Mittelquadrats steht noch das 3 m hohe sechsarmige Bild Schiwas; an der Westseite liegt die Zella der elefantenköpfigen vierarmigen Göttin Ganescha, an der Südseite die Zella des Schiwa als Yogi, als Büßer, dessen Gestalt weniger gut durchgebildet erscheint. Auf die übrigen Tempel der Terrasse von Prambanan einzugehen, würde uns zu weit führen. Nur sei aus dem Brahmatempel der vierfache Brahmakopf hervorgehoben, dessen Züge in ihrer milden Ruhe zu den schönsten erhaltenen indischen Typen gehören (Abb. 208).

Zu den Ruinen der Ebene von Prambanan im weiteren Sinne gehört noch die Gruppe von Tschandi Sewa, auch „die tausend Tempel" genannt. Der Haupttempel von Tschandi Sewa, der wieder von ähnlichem Grundriß ist wie der Tempel von Kali Bening und der Schiwatempel von Prambanan, steht auf einer Terrasse, die ähnlich wie die von Prambanan mit 200 kleinen Kapellen in mehreren Reihen konzentrischer Vierecke umzogen ist. Der Haupttempel, den Saher als „Juwel der Baukunst" bezeichnet, ist mit ausgebildeteren Viereckfäulen versehen als die bisher genannten Gebäude. Er soll jünger sein als jene und erst von 1098 stammen. Die kleinen Tempel wirken in Sahers Herstellung ihrem Gesamteindruck nach wie europäische Werke des 18. Jahrhunderts.



Abb. 207. Ruine des Klosters Tschandi-Sari auf Java. Nach Saher.

Weiter nordöstlich von dieser ganzen Gruppe liegt, der Javasee näher als dem Indischen Ozean, die Diëng-Hochebene mit ihren merkwürdigen Turmtempeln des 10. und 11. Jahrhunderts, die vielfach an die der Tscham und der Khmervölker erinnern.

Wieder dem Indischen Ozean näher als der Javasee aber liegen nordöstlich von jener Sultanresidenz Dschokschakarta die beiden Hauptheiligtümer von Mendut und von Borobudur. Die Ruine von Mendut, die dem 9. Jahrhundert zugeschrieben wird, gleicht denen von Tschandi Kali Bening und von der Diëng-Platte und ist mit berühmten Bildwerken geschmückt, unter denen das Steinbild eines Buddha der Zukunft auffällt, der auch hier nach europäischer Art mit herabhängenden Beinen dasitzt. Zwischen Mendut und Borobudur liegt malerisch der kleine Tschandi Paon, der als Vortempel zum Borobudurheiligtum angesehen werden mag. Der Tempel in Borobudur aber, den Havell den „Parthenon Asiens" getauft hat (Abb. 209 u. 210), gehört nicht sowohl seiner allerdings eigentümlichen und massenhaft großen Bauanlage als wegen der Schönheit seiner zahlreichen, die ganze buddhistische Lehre widerspiegelnden Reliefbildwerke zu den Wundern der Welt. Der ganze Bau ist aus hartem grauem Trachyt errichtet.

Die Angaben über das Alter des Tempels schwankten früher. Einige setzten ihn zwischen 900 und 1000, andere zwischen 1000 und 1300 n. Chr. an. Fergusson rückte ihn in den Zeitraum zwischen 650—750 n. Chr. hinauf, de Beylié gibt 860 n. Chr. an. An den Bildwerken muß jahrzehntelang gearbeitet worden sein. Jedenfalls gehört die ganze Schöpfung

dem 8. bis 9. Jahrhundert an; und jedenfalls bezeichnet sie, von rein indischen Händen unter Malaien erbaut, die letzte große künstlerische Tat des hindostanischen Buddhismus, zugleich die großartigste Gestaltung, der die Stupa-Idee fähig war. Denn nur ein „Stupa" ist der berühmte „Tempel" von Borobudur: ein Außenbau ohne Innenbau; nur ein künstlerisch gegliederter und bildnerisch geschmückter Steinhaufe, eine mächtige, breitgelagerte Stufenpyramide von zehn Terrassen, deren sechs untere quadratisch in der Grundform, aber durch regelmäßige Vor- und Rücksprünge mit 20 Ecken versehen sind, während die vier oberen sich aus kreisrundem Grundriß entwickeln. Die höchste Terrasse krönt der kuppelförmige eigentliche Stupa oder Dagop. Die erhaltene Ruine ist 32 m hoch, aber teilweise in den Erdboden versunken. Die ausgegrabenen unteren Teile, die auch Reliefs enthielten, sind wieder zugedeckt, die Reliefs aber durch Photographien verbreitet worden. Die siebente, achte und neunte Terrasse umgeben 72 dagop- oder glockenförmige, wie Käfige gegitterte Steinzellen, in deren jeder eine Buddha- oder Bodhisatwagestalt sitzt. Die unteren Terrassen haben Galerien, Umgänge und Nischen, unter den Nischen aber friesartige Wände, die ganz mit plastischen Reliefdarstellungen (Abb. 210) geschmückt sind.



Abb. 208. Vierfacher Brahmakopf im Brahmatempel zu Prambanan auf Java. Nach Saher. (Zu S. 223.)

Der Fries des höher gelegenen Teiles des Unterbaues wird durch Pilaster in verschiedene Felder geteilt. Prächtige Bodhisatwagestalten wechseln mit den Dreifigurengruppen (Tafel 31). In den Außennischen sitzen Dhyani-Buddhas. In den bedeckten Umgängen der Terrassen der sogenannten zweiten Galerie sind die berühmten Reliefbilder in zwei Reihen übereinander angebracht. Die 120 Flachreliefs der oberen Reihe stellen Geschehnisse aus dem Leben Gautamas dar, die 120 der unteren Reihe hielt Saher noch nicht für erklärt; doch hat Pleyte inzwischen nachgewiesen, daß auch sie buddhistische Sagen einschließlich der Vorgänge in den früheren Lebensläufen Buddhas schildern. Der Gläubige, der den Rundgang in dieser Galerie machte, sollte in die Gesamtheit der buddhistischen Legenden eingeweiht werden. In unserer Abbildung 210 stellt die obere Reihe die Verehrung des übers Meer gekommenen, in Java landenden Buddha durch himmlische und irdische Geister dar; die untere Reihe aber, in der rechts ein Schiff, links ein indonesisches Haus mit überstehendem Giebel abgebildet ist, scheint die Besiedelung Javas selbst veranschaulichen zu wollen. Führen die Galeriereliefs den Eingeweihten alle diese mannigfaltigen Begebenheiten in reich mit sittenbildlichen Zügen ausgestatteten Reliefs von großer Freiheit und Reinheit der Formen vor Augen,

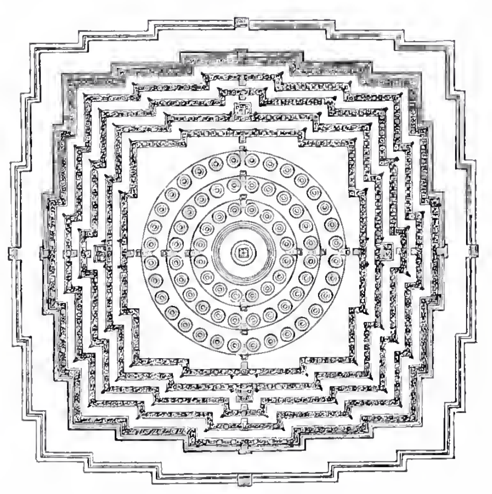


Abb. 209. Grundriß des Tempels von Borobudur auf Java. Nach Saher. (Zu S. 223.)

so spiegelt sich in den unzähligen Wiederholungen der Buddhabilder auf den oberen Terrassen jene indische Weltanschauung wider, die den einzelnen nur als Glied einer Kette von Einkörperungen gelten läßt, die zugleich als Einkerkerungen aufgefaßt werden. „Der Buddhatypus", sagt Grünwedel, „wird, dekorativ behandelt, zum Fassadenschmuck großartiger Tempelbauten, welche, die Kosmogonie illustrierend, die Welt meditativer Sphären auf Erden darstellt." Diese Buddhagestalten von Borobudur gehören, jede für sich betrachtet, zu den schönsten und charakteristischsten Darstellungen des Buddha, die jemals geschaffen worden sind (Abb. 211). Den Gandharatypus vermögen wir auch in ihnen nicht zu erkennen, vielmehr den altindischen Typus in seiner edelsten Entfaltung. Die kurzen, archaistischen Ringellocken, die Warze zwischen den Augenbrauen, der knapp vom Haar bedeckte Schädelauswuchs, die langen Ohrläppchen, selbst die dicken Lippen sind da. Alles ist mit gutem Stilgefühl und nicht ohne Schönheitsempfindung zueinander in Verhältnis gesetzt. Die Augen sind in ruhigem Sinnen niedergeschlagen. In jeder dieser Gestalten spiegelt sich die äußere Erscheinung einer ganz in sich gekehrten, alles in sich selbst, nichts in der Außenwelt suchenden und findenden Seele wider. Die neuere, durch Havell in England, durch William Cohn in Deutschland vertretene indische Kunstkritik sieht in diesen Bildwerken von Borobudur den eigentlichen Höhepunkt der indischen Kunst, die nicht wirkliche, sondern durchgeistigte und verallgemeinerte Körperformen, nicht den äußeren Eindruck, sondern den inneren Ausdruck der Geschehnisse und Persönlichkeiten wiedergeben will. Wir haben gegen diese Auffassung nichts einzuwenden, können jedoch die Abkehr von der Natur, die die Verächter der „Naturnähe" in der Kunst predigen, in der übrigen javanischen Kunst durchaus nicht so hervortreten sehen, wie Havell es tut. Werden die natürlichen Einzelheiten auch nicht betont, so wirkt die Gesamterscheinung der in guten, richtigen Verhältnissen gesehenen Leiber, wirken ihre zweckentsprechenden Bewegungen und die Begebenheiten, die mit ihnen erzählt werden, doch durchaus natürlich und überzeugend. Von archaischer Gebundenheit ist nur noch in den Buddhagestalten ein Hauch zu spüren. Daß die großen Erzählungen im ganzen flächenhaft aufgefaßt sind, versteht sich von selbst; aber an frisch und frei beobachteten, innerhalb dieses Stiles an den richtigen Stellen den Gründen eingewebten landschaftlichen Zutaten, an Bäumen

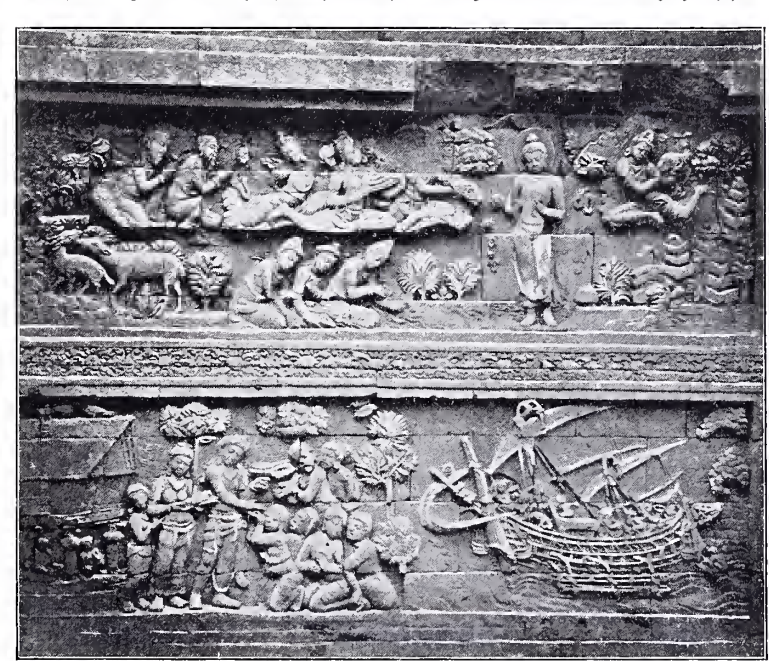
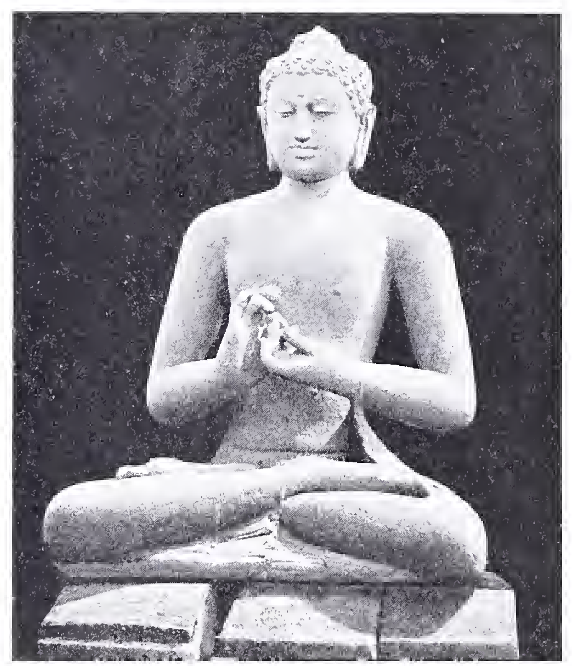


Abb. 210. Relief vom Tempel von Borobudur. Nach Photographie.

und Felsen, Blumen und Kräutern fehlt es ihnen keineswegs. Und wer möchte den spielenden Elefanten auf der von Saher abgebildeten Darstellung des ersten Umgangs des Tempels die „Naturnähe" abstreiten? Für unsere Kenntnis der mittelalterlichen Baukunst Indiens kommen die Reliefs in Prambanan und in Borobudur insofern in Betracht, als Gebäudedarstellungen durchaus keine Seltenheit in ihnen sind. Die Tür- und Fensterumrahmungen, die sich aus einem Makararachen aufsteigend entwickeln und mit einem gewaltigen Löwen- oder Drachenkopf bekrönt sind, kommen auch hier deutlich zur Geltung.

Von Einzelwerken der Bildhauerei der goldenen Zeit javanischer Kunst haben wir einzelne, die an ihren Fundstellen wieder aufgerichtet worden, schon genannt. Im Museum von Batavia aber befindet sich z. B. das merkwürdige, wohl erst 1250 entstandene Hochrelief, das Schiwa und Wischnu in einer Person darstellt, und ein bronzener vierarmiger Schiwa derselben Sammlung zeichnet sich durch ernsten Ausdruck bei starrer Haltung, aber weicher Formengebung aus.


Abb. 211. Buddha von Borobudur. Nach Photographie. (Zu S. 225.)

Zu den reinsten und edelsten Schöpfungen der javanischen Bildnerei wird allgemein das herrliche Bild der weiblichen Göttin der reinen Lehre, Pradschnaparanida (so heißt auch das heiligste Buch des mahayanistischen Schrifttums), im Ethnographischen Museum zu Leiden (Abb. 212) gerechnet. Die Göttin macht mit der Hand die charakteristische „Mudrabewegung", in der Daumen und Zeigefinger beider Hände einander berühren, während die rechte Hand in der linken ruht. Es ist die Bewegung der geistlichen Erleuchtung. Die Göttin sitzt in hoher Tiara mit angezogenen Beinen auf dem Lotosblütenthron. Das Ethnographische Museum zu Leiden ist auch außerdem reich an javanischen Stein- und Bronzebildwerken verschiedenen Wertes und Alters. Im Berliner Museum für Völkerkunde, das gute Gipsabgüsse nach den Reliefs von Borobudur besitzt, befindet sich unter anderen eine altjavanische Relieffigur des sitzenden Bodhisatwa Mandschusri mit dem Schwert in der erhobenen Rechten, die 1343 n. Chr. aufgestellt wurde und noch den Stil der guten alten Zeit javanischer Kunst nachklingen läßt. Über neuere javanische Erwerbungen der Berliner Museen hat Stoenner berichtet. Einen Originalkopf von Borobudur und eine Reihe von Reliefs aus der Umgebung von Dschokschakarta besitzt das Ethnographische Museum in Dresden.

Jedenfalls gehören die indischen Kunstschöpfungen auf dem vulkanischen Boden Javas zu den charakteristischsten und reinsten Leistungen der ganzen indischen Kunst, die, was sie auch von den alten westasiatischen und hellenistischen Kunstwelten übernommen, zielbewußt ihre eigenen Wege ging, ihren eigenen Idealen einen überzeugenden Ausdruck zu geben und eben deshalb weite Ländergebiete, deren Bevölkerung von Haus nicht sowohl arisch-indisch als

mongolisch oder malaiisch gewesen, mit fortzureißen verstand. In welchem Maße sie sich in den nördlich von Vorderindien gelegenen Ländern, in Hinterindien und auf den Sundainseln einem bodenwüchsigen Empfinden angepaßt hat, ist nicht einmal immer leicht ersichtlich. Überall aber zeigt sie ihr eigenes, unverkennbares, vorderindisches Gesicht.

Rückblick.

Starren uns auch hundert Rätselfragen aus den Toren der Grotten und Pagoden, von der Höhe der Stupas und Tempeltürme, aus den Augen der buddhistischen und brahmanischen Götter der indischen Kunstwelt an, so erscheint die indische Kunst uns doch nicht mehr ganz so entwickelungslos und phantastisch wie älteren Beobachtern. Schon jetzt erkennt man, daß diese Kunst, die, als Ganzes betrachtet, keiner anderen Kunst der Welt gleicht, in sich gefestigt genug war, um nur äußere Einzelheiten, diese aber auch ohne Bedenken, aus der Fremde zu holen und in sich aufgehen zu lassen; schon jetzt kann man in der buddhistischen Baugeschichte Indiens eine fortschreitende Entwickelung von den einfachen Stupas Vorderindiens und Ceylons bis zu dem Wunderbau von Borobudur auf Java, im brahmanischen Pagodenbau einen Fortschritt von den einfachen Bauten zu Aiwulli und Kanarak bis zu den mächtigen, reichgegliederten Gebäudegruppen Südindiens und Hinterindiens verfolgen; schon jetzt hat man eine Entwickelungsgeschichte des Typus der Buddhastatuen zu schreiben versucht und den Inhalt der meisten Hoch- und Flachdarstellungen der indischen Tempelplastik in weit größerem Umfange zu erklären und zu der Entwickelungsgeschichte religiöser Vorstellungen in Verbindung zu setzen vermocht, als sich in dem engen Rahmen unserer Betrachtung widerspiegeln konnte.



Abb. 212. Pradschnaparanida. Javanisches Bildwerk im Museum zu Leiden. Nach Photographie.

Unzweifelhaft fehlt der indischen Kunst vielfach die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit des Lebens der Einzelkünste; und unzweifelhaft hält sie sich, noch mehr als in der Technik, im Ausdruck des Geistigen durch das Körperliche in ziemlich engen, durch die indische Lebensauffassung bedingten Grenzen. Aber ein eigenartiges Naturgefühl läßt sich den indischen Künstlern so wenig absprechen wie eine eigenartige Einbildungskraft und ein eigenartiges Stilgefühl, das ihrem innersten Seelenleben entspringt. Um der indischen Kunst gerecht zu werden, darf man nicht vergessen, daß sie ausschließlich der reichen Sinnes- und Traumwelt der heißesten tropischen Zone angehört. Sie ist unbedingt und unbestritten das Höchste, was diese Zone auf dem Gebiete durchgeistigter menschlicher Handfertigkeit hervorgebracht hat. Sie ist die eigentliche Tropenkunst der Erde; aber sie ist zugleich, da ihr das Seelische immer mehr galt als das Leibliche, eine Idealkunst, deren Reinheit ihresgleichen sucht.

Viertes Buch.

Die ostasiatische Kunst.

I. Die Kunst Chinas.

1. Einleitung. Die Hauptzüge der chinesischen Kunst.

Unter Ostasien im engeren Sinne verstehen wir die weiten, reich bebauten, von mittelhohen romantischen Gebirgen durchzogenen, von breiten Strömen, die den Binnenmeeren des Stillen Ozeans zueilen, durchrauschten Ländergebiete, die sich östlich vom Himalajagebirge und der großen turkestanischen Wüste, südlich von Sibirien und nördlich von Hinterindien bis zu den Küsten des Chinesischen und des Japanischen Meeres erstrecken; und zu Ostasien gehören nicht minder die großen Halbinseln und Inseln, die zwischen diesen Binnenmeeren und dem Großen Ozean, von unzähligen kleineren Inseln begleitet, eine lange, in nordsüdlicher Richtung verlaufende Sperrkette bilden. China, das gewaltige Festland, das seine Herrschaft bis an die Grenzen Westasiens ausgedehnt hat, Korea, die malerische Halbinsel zwischen dem Japanischen und dem Gelben Meere, und Japan, das herrliche Inselreich, das, nachdem es Korea erobert, den Zugang ganz Ostasiens zum Ozean beherrscht, sind die drei alten Einzelreiche dieser weitgedehnten, in sich abgeschlossenen Gesamtgebiete, die durch ihre Rassenverwandtschaft, durch ihre Glaubensgemeinschaft und durch ihre Kunst bei aller Verschiedenheit zu einer erkennbaren, fruchtbaren Gütergemeinschaft verbunden sind. Gerade die bildenden Künste erscheinen als einigendes und zusammenfassendes Band dieses Gesamtgebietes, dessen ostasiatische Gesittung trotz der mandschu-koreanischen Beimischung im Norden, des malaiischen Einschlags im Süden und auf Japan hauptsächlich von Hunderten von Millionen Angehöriger der mongolischen Rasse getragen wird. Es ist trotz seiner starken indisch-buddhistischen Beimischung ein mongolisches Geistesleben, das sich in der ostasiatischen Kunst widerspiegelt. China war das Stamm- und Mutterland dieser ganzen Gesittung; von China erhielt Korea, vornehmlich über Korea erhielt Japan seine Kunst, die, ohne ihren chinesischen Ursprung zu verleugnen, doch eine Fülle geistvoller Sonderzüge auszubilden und zu bewahren verstand.

Selbstverständlich beginnen wir mit der chinesischen Kunst. Wenn wir in früheren Jahren von China hörten, dachten wir an die chinesische Mauer, an den chinesischen Zopf, an das chinesische Porzellan, einschließlich des berühmten Porzellanturmes von Nanking; und in unserer Erinnerung tauchte die Vorstellung des volkreichsten, ältesten, wandellosesten und am meisten in sich abgeschlossenen Reiches der Erde auf. Bei näherer Betrachtung erschienen einige dieser Vorstellungen jedoch bald in etwas anderem Lichte. Die chinesische Mauer, die sich, vor etwa 2100 Jahren erbaut, an der alten Nordgrenze des Reiches hinzieht, hat die Eroberung Chinas

durch die Tataren, gegen die sie errichtet war, nicht aufgehalten. Der chinesische Zopf, der erst durch die letzte tatarische Eroberung Chinas (um 1640 n. Chr.) den Söhnen des Himmels aufgenötigt worden, ist nur das Wahrzeichen der letzten der zweiundzwanzig großen chinesischen Kaiserdynastien, der bis 1912 herrschenden tatarischen Mandschu-Dynastie, geworden. Der zu Anfang unseres 15. Jahrhunderts erbaute, 1853 zerstörte „Porzellanturm" zu Nanking aber, der sich, durch seine Bekleidung mit leuchtenden glasierten Tonplatten wirklich ein Wunder der Kunst, in neun mit Glockenspielen verbrämten Dachstockwerken an 65 m hoch erhob, hat mit den meisten Werken altchinesischer Baukunst das Schicksal geteilt, nur wenigen Jahrhunderten standgehalten zu haben. Auch die Lehre von der Wandellosigkeit der chinesischen Kunst und von ihrer Abgeschlossenheit gegen alle fremden Einflüsse hat sich nicht aufrechterhalten lassen. Schon in der ersten Auflage dieses Buches wurde mit Nachdruck auf die fremden Einflüsse in der chinesischen Kunstgeschichte hingewiesen. Friedrich Hirth hatte schon damals der Frage eine besondere Schrift gewidmet. Daß schon altwestasiatische Formen die altchinesische Kunst in vorchristlichen Jahrtausenden beeinflußt haben, hielt Hirth freilich nicht für nachweisbar; aber Anzeichen dafür sind doch vorhanden; und daß seit dem letzten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung nacheinander westasiatisch-griechische, gandharische, sassanidische, indische, arabisch-persische, schließlich sogar neueuropäische Einflüsse anregend, manchmal sogar neubelebend und umgestaltend, auf die chinesische Kunst eingewirkt haben, war schon damals bekannt.

Seither ist die Frage besonders in bezug auf den Einfluß, den die Gandharakunst durch die Vermittelung der hochasiatisch-ostturkestanischen Kunst (S. 129, 134 und 143) auf China und auf Korea gehabt, weiter erörtert, wenngleich noch nicht einwandfrei beantwortet worden. Zu betonen aber bleibt, daß die chinesische Kunst im ganzen trotz aller unleugbaren fremden Motive, die sie sich, verarbeitet und umgeschmolzen, angeeignet hat, durchaus ihre Selbständigkeit und Eigenart zu bewahren verstanden hat. Selbst die buddhistischen Gestalten der Gandharaschule und Indiens hat sie schließlich in ihrem Sinne umgestaltet; und jedenfalls bleibt es dabei, daß die chinesische Kunst uns als eine der großen bodenwüchsigen Erscheinungen der Kulturgeschichte mit ihren eigenen Voraussetzungen und Entwickelungsmöglichkeiten entgegentritt.

Die chinesische Kunstgeschichte ist von den älteren chinesischen Schriftstellern seit dem 5. Jahrhundert n. Chr. eingehend behandelt worden. Seit Friedrich Hirth diese chinesische Kunstgeschichtschreibung, die, teils ästhetisch klassifizierend, teils biographisch erzählend, zunächst die Malerei berücksichtigt, in einer besonderen Schrift behandelt hat, sind uns auch durch andere Sinologen immer weitere und tiefere Einblicke in sie eröffnet worden. Namentlich Giles' Arbeiten schlossen sich denen Hirths an; und zusammenfassend hat Otto Fischer uns noch einmal über diese Schriftquellen der chinesischen Kunstgeschichte, die freilich zunächst nur die „Geschichte der chinesischen Kunstgeschichte" behandeln, ausführlich unterrichtet. Nach ihm rührte die erste mit Sicherheit überlieferte und teilweise erhaltene kunstgeschichtliche Abhandlung Chinas von dem älteren Maler Wang-Wei her, der im 5. Jahrhundert n. Chr. lebte. Die berühmtesten alten Werke der ästhetisch würdigenden und sachlich klassifizierenden Kunstwissenschaft sind Hsie Hos (479—502) gerecht abwägender „Ku-hua-p'in-lu" und Tschu-King-Yüans (10. Jahrhundert) Werk „T'ang-tschao-Ming-hua-lu", das den großen Meistern der T'ang-Dynastie (618—907) gewidmet ist. Als grundlegendes biographisch-kunstgeschichtliches Werk, das bis zum Jahre 841 reicht, bezeichnet Fischer Tschang-Yen-Yüans „Li-tä-ming-hua-ki", dem sich bis auf den heutigen Tag immer neue, die verschiedensten Gebiete berührende kunstgeschichtliche Werke anschlossen. Die Gemäldeverzeichnisse berühmter öffentlicher und privater

Kunstsammlungen schlossen sich an. Als wertvollstes von ihnen gilt das „Hsüan-ho-hua-p'u" von 1120, das Verzeichnis der Sammlung des Kaisers Hui-tsung, die die größte und kostbarste Gemäldegalerie gewesen sein soll, die China jemals besessen hat.

Bis vor einem Menschenalter war man in Europa für die Kenntnis der chinesischen Kunstgeschichte hauptsächlich auf die Werke und Schriften der französischen Missionare in Peking, französischer Kenner wie Pauthier, Stanislas Julien und Du Sartel, englischer Forscher wie Sir William Chambers und William Anderson, deutscher Gelehrter wie des Freiherrn Ferd. v. Richthofen angewiesen. Seit Paléologue 1887 den ersten zusammenhängenden Abriß der chinesischen Kunstgeschichte veröffentlicht hatte, machte ihr Studium durch das Eintreten weiterer Forscher, die mit chinesischen Sprachkenntnissen ausgerüstet waren, rasche Fortschritte. Die Namen Ed. v. Chavannes' in Frankreich und Friedrich Hirths in Deutschland waren schon um 1900, als die erste Auflage dieses Buches erschien, aufs engste mit diesen Fortschritten verknüpft. Gütigen schriftlichen Mitteilungen Friedrich Hirths selbst hatte der Verfasser dieses Buches damals den besten Teil seiner Kenntnisse der chinesischen Kunstgeschichte zu verdanken. Auch Fenollosa hatte schon damals seine ersten grundlegenden Arbeiten über das Verhalten der japanischen zur chinesischen Kunst geschrieben. Chavannes und Hirth selbst haben seitdem eine Reihe neuer wichtiger Einzeluntersuchungen veröffentlicht, und ihnen haben sich, teils zusammenfassend, teils der Sonderforschung dienend, teils Ausgrabungen veranstaltend, eine Reihe namhafter anderer Forscher angereiht. Fenollosa hat in seiner eigenen enthusiastischen Art weiter gearbeitet. Im Sinne Hirths ist namentlich der Engländer Giles tätig gewesen. S. W. Bushells Schriften sind nach wie vor von gründlicher Kennerschaft getragen. Wesentlich bereichert worden aber ist unsere Kenntnis der älteren chinesischen Kunstdenkmäler besonders durch neue Ausgrabungen Chavannes' und Perzynskis sowie durch die neuen örtlichen Untersuchungen der Denkmäler Chinas, an denen sich im Sinne der China Monuments Society z. B. Mc Cormick, G. Combaz, O. Franke, E. Boerschmann, Ad. Fischer, W. Rees, P. A. Volpert und E. A. Voretzsch beteiligt haben. Als begeisterte Kenner und Schilderer ostasiatischer Kunst sind während des letzten Jahrzehnts in Deutschland namentlich O. Kümmel, William Cohn und Kurt Glaser, in Frankreich R. Petrucci und V. Goloubew, in England und Amerika, neben Bushell und Giles, L. Binyon und B. Laufer hervorgetreten. Auf dem Sondergebiete der altchinesischen Ornamentik haben Hörschelmann und Muth beachtenswerte Entdeckungen gemacht. Die chinesische Porzellankunde hat Ernst Zimmermann zuletzt glücklich zusammengefaßt. Von seinen neueren Vorgängern auf diesem Gebiete aber seien Du Sartel und Grandidier in Frankreich, Bushell, Monkhouse, Hippisley, Laufer, Dillon, Hodgson und Hobson in England und Amerika hervorgehoben. Man sieht, an neuen Bausteinen zu einer chinesischen Kunstgeschichte fehlt es nicht; und viel mehr als ein äußerliches Zusammentragen dieser Bausteine bedeuten auch wohl die bisherigen Versuche, Gesamtgeschichten der chinesischen Kunst zu schreiben, noch nicht. Einen solchen Versuch unternahm Bushell vorsichtig und verständnisvoll in zwei kleinen Bänden, Münsterberg anspruchsvoller und gewagter in zwei großen Bänden, die eine Fülle anregenden Materials enthalten, in ihren Zusammenfassungen und Schlüssen aber nur mit Vorsicht zu benutzen sind. Auch wir sind uns natürlich dessen bewußt, daß es noch nicht möglich ist, eine wirkliche Entwickelungsgeschichte der chinesischen Kunst, in der die Überlieferung der Schriftquellen durch die erhaltenen Denkmäler bestätigt wird, zu schreiben. Besonders aber muß an dieser Stelle auf die großen neueren kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen der Japaner hingewiesen werden, die nicht nur japanische Kunstwerke, sondern auch manche bedeutende Werke

der chinesischen Kunst wiedergeben. Genannt seien die seit 1908 von S. Tajima und anderen im Verlag von Shimbi Shoin in Tokyo herausgegebene, auf 15 Bände, von denen 12 bereits erschienen, berechnete ostasiatische Kunstgeschichte „Toyo Bijutsu Taikwan“ (d. h. „Meisterwerke der bildenden Kunst Ostasiens“), die Ausgabe der Gemälde und Bildwerke des Kaiserlich Japanischen Museums zu Tokyo („Teikoku Bijutsu Shirio“), die seit 1912 erscheint, und die Veröffentlichung der Meisterwerke des Schatzhauses zu Nara („Toyei Shuko“, 6 Bände, Nara 1908—09). Ganz der chinesischen Kunst gewidmet sind S. Tajimas „Meisterwerke chinesischer Malerei“ („China Meigwashu“), 2 Bände, die 1907 bei Shimbi Shoin in Tokyo erschienen sind. Von den Zeitschriften seien namentlich die „Kokkwa“ („Kokka“), die seit 1889 in Tokyo herauskommt, und die Zeitschrift „Toung Pao“, die in Leiden erscheint, hervorgehoben. In Deutschland schließt sich seit 1910 das „Orientalische Archiv“, das Hugo Grothe herausgibt, seit 1912 die „Ostasiatische Zeitschrift“ an, die Cohn und Kümmel leiten. Immerhin wird sich zeigen, daß die chinesische Kunstgeschichte seit 1900 Fortschritte gemacht hat.

Die beglaubigte Geschichte des „Reiches der Mitte“ reicht nicht in ganz so graue Vorzeiten hinauf wie die Altbabylons oder Altägyptens. Sie beginnt, wenn nicht mit, so doch unter der Tschau-Dynastie (1122—255 v. Chr.). Einen festen Ausgangspunkt bildet der 29. August 875 v. Chr., an dem eine Sonnenfinsternis beobachtet wurde. Sagenhafter als die der Tschau sind jedenfalls die vorhergehenden beiden Dynastien, der Hsia (2205—1766 v. Chr.) und der Schang (1766—1122). In der Schang-Dynastie beginnt die chinesische Kunstgeschichte, wenn die alten Schriftquellen ihr mit Recht eine Reihe jener Bronzegefäße zuschreiben, die als die ältesten, wenn nicht erhaltenen, so doch abgebildeten chinesischen Kunstgegenstände gelten. Unter der Tschau-Dynastie lebten und wirkten aber auch die beiden großen chinesischen Weltweisen Lao-tse (604—517) und Kong-fu-tse (um 550—478), von denen jener seinem Volke eine halb pantheistische, später zu einer heidnischen Religion verzerrte Weltanschauung, dieser seinen Landsleuten ein wohldurchdachtes System kluger Lebensweisheit schenkte, das ebenfalls religiöse Geltung erhielt. Den Übergang zu den Han-Dynastien bildet die Tschin-Dynastie (220 bis 206 v. Chr.). Bis in die Han-Dynastien hinein (206 v. Chr. bis 221 n. Chr.) entwickelt die chinesische Kunst sich dann unbestreitbar auf nationaler Grundlage, wenn auch das Wenige, was wir von der ältesten Baukunst Chinas wissen, westasiatische Einflüsse nicht ausschließt. Geschichtlich nachweisliche Beziehungen Chinas zu den großen griechisch-römischen, westasiatischen, indoskythischen und indischen Kulturwelten beginnen erst in der früheren Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 8 n. Chr.); in der späteren Han-Dynastie (25—220 n. Chr.) aber fing die indische Buddhalehre, nachdem Kaiser Ming-ti im Jahre 67 n. Chr. buddhistische Bücher und Priester aus Indien hatte holen lassen, allmählich an, sich im Reiche der Mitte zu verbreiten, und im Gefolge Gautamas hielt denn auch in den nächsten Jahrhunderten das Heer der Bodhisatwas, der Lohans (Jünger Buddhas) und aller übrigen buddhistischen Heiligen seinen feierlichen Einzug in Loyang, die damalige Hauptstadt Chinas. Die Blütezeit der buddhistischen Kunst in China fällt in die Zeit der Nord- und Süd-Dynastien (420—581 n. Chr.), der Sui-Dynastie (581—618) und der T'ang-Dynastie (618—907), in der das Kunst- und Geistesleben Chinas, durch den Buddhismus bereichert, nicht aber auf andere Grundlagen gestellt, dem Kunst- und Geistesleben des ganzen übrigen Erdballs überlegen war. Es sei nur im voraus daran erinnert, daß die Landschaftsmalerei, wie Bahnbrechendes auch bereits der Hellenismus in ihr geschaffen, doch jetzt in China zum erstenmal innig beseelt und, als Verherrlichung des Weltgeistes aufgefaßt, zum Range hoher und heiliger Kunst emporgehoben wurde. Allseitig und

selbständig auf der erweiterten Grundlage fortentwickelt, feierte die nunmehr klassisch gewordene chinesische Kunst unter den „fünf kleinen Dynastien“ (907—960) und unter den Sung-Dynastien (960—1280), unter denen die Chinesen ihren Kunstbesitz zu sammeln, zu sichten und zu ordnen unternahmen, immer neue Geistessiege. Die mongolische Yüan-Dynastie (1280 bis 1368), in der gleich durch ihren Gründer Kublai Khan (Schi Tsu) der Buddhismus neu gestärkt wurde, aber verstand diese Errungenschaften festzuhalten und hier und da zu bereichern. Unter der Ming-Dynastie (1368—1644) endlich, die die große Vergangenheit mit technischem Geschick und dekorativer Frische neu zu beleben suchte, erlebte die chinesische Kunst, den verschiedensten Aufgaben zugewandt, immer noch eine eigenartige, wenn auch duftlosere Nachblüte, um unter der tatarischen Mandschu- oder Tsching-Dynastie (1644—1912), trotz der Weiterführung aller alten Techniken, allmählich zu verflachen und zu verblassen.

Ihren Grundzügen, die wir uns im voraus kurz vergegenwärtigen müssen, ist die chinesische Kunst im Wechsel der Jahrtausende immer treu geblieben. Nicht ganz richtig begannen wir in der ersten Auflage dieses Buches mit der Bemerkung, ihren Hauptzügen nach sei die chinesische Kunst im Gegensatz zur indischen weder Monumentalkunst noch Phantasiekunst, sondern Kleinkunst und Verstandeskunst gewesen. Richtig bleibt, daß als das monumentalste Werk, das chinesische Hände geschaffen, die große Mauer mit ihrer Hundertmeilenausdehnung, ihren mächtigen Vierecktürmen und ihren stattlichen Rundbogentoren erscheint. Aber als Kleinkunst möchten wir die weit gedehnten, wenn auch als Einzelbauten zusammengesetzten, oft großartig der Landschaft angepaßten Palast- und Tempelanlagen der chinesischen Baukunst doch so wenig bezeichnen wie die buddhistischen Felsenreliefs und die Reihen von Menschen- und Tierstandbildern der chinesischen Bildnerei, und nicht richtig erscheint es im Licht unserer heutigen Kenntnis der chinesischen Kunst, sie schlechthin als Verstandeskunst zu bezeichnen. Wohl spiegeln die zum Teil mystisch empfundenen Zahlenspiele und Rechenkünste der chinesischen Philosophie sich auch in den Künsten, namentlich in den symmetrischen Anlagen der Baukunst der Chinesen, wider, wohl verschmähen ihre darstellenden Künste unnötige Unklarheiten, Überschneidungen und Schatten; aber nüchtern verstandesmäßig sind weder die tiefsinnig ausdrucksvollen Gestalten ihrer buddhistisch religiösen Kunst, noch ihre von großartigem Naturgefühl getragenen Landschaften, die das Ganze mit dem Einzelnen, das Atmosphärische mit dem an der Erdrinde Haftenden stimmungsvoll zu verbinden verstehen, noch auch ihre eigenartigen, feinfühligen Tier-, Baum- und Blumenstücke, die den zartesten Geschmack in Formen und Farben mit dem Reiz inniger Naturbeseelung bereichern und die schlichtesten Einzelheiten des Naturlebens als Ausflüsse des Webens im Weltall empfinden lassen. Selbst die meisten ihrer Ziermotive, deren glückverheißende Drachen und anderen Fabelgeschöpfe phantastisch genug dreinblicken, sind einen keineswegs verständnismäßigen, wenn auch oft nachträglich verstandesmäßig erklärten Bund miteinander, mit Blüten- und Linienspielen eingegangen.

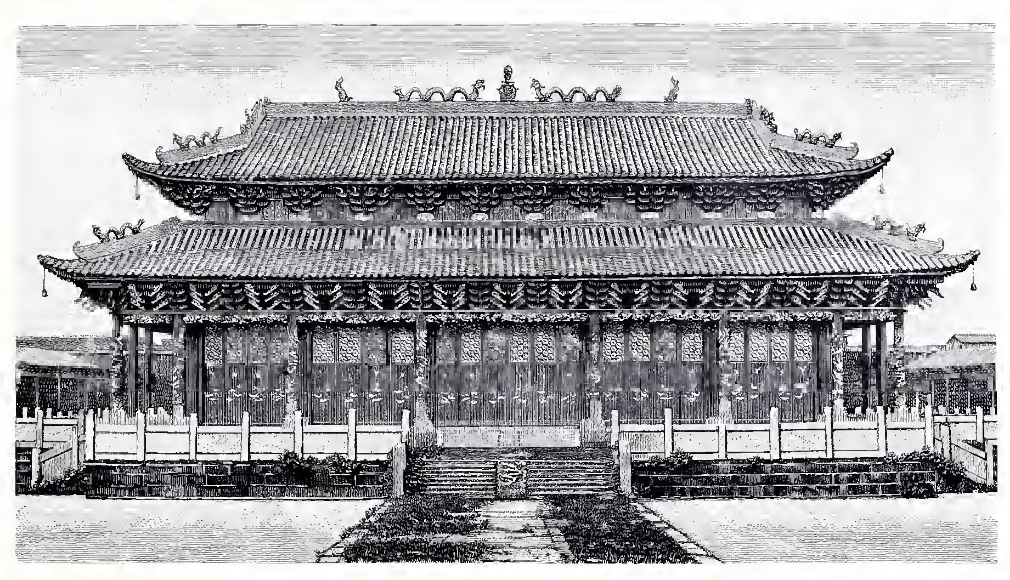
Am Anfang auch der chinesischen Kunstgeschichte tritt uns, wie wir sehen werden, die Verzierungskunst entgegen, in der sich die Elemente der Ornamentik der Vorzeit aller übrigen Erdenvölker wiederfinden. Unsere Ansichten über den keineswegs überall gleichen Ursprung aller Ornamentik haben wir schon im ersten Bande dieses Werkes (S. 16—18, 46—48) und im ersten Buche dieses zweiten Bandes (S. 16) ausgesprochen. Daß die abstrakte Formel die Quelle der geometrischen Ornamentik sei und nur diese am Anfang jeder Verzierungskunst stehe, haben wir stets bestritten.

Daß die Darstellung geometrischer Formen älter und ursprünglicher sei als die Wiedergabe natürlicher Lebewesen, menschlicher, tierischer und pflanzlicher Gebilde oder einzelner Teile von solchen, wie gerade auf Grund der Entwickelung der chinesischen Ornamentik von einigen Seiten behauptet, von anderen mit Recht bestritten worden, wird von der Gesamtgeschichte der vorgeschichtlichen Ornamentik nicht bestätigt. Aber daß gerade die Chinesen wie manche andere Völker eine halb vorgeschichtliche Periode der geometrischen Ornamentik mit geometrisierten Tieren gehabt, aus der sich die Zierkünstler nur allmählich zur „Naturnähe" zurückgefunden haben, ist unbestreitbar; über den Ursprung der rein geometrischen Formensprache brauchen wir uns daher auch mit v. Hoerschelmann und Muth um so weniger auseinanderzusetzen, als v. Hoerschelmann selbst ausdrücklich sagt: „Das eine nur ist gewiß, in der Zeit, aus welcher die ältesten Bronzen stammen, der Periode der Schang-Dynastie im 2. Jahrtausend v. Chr., ist die geometrische Ornamentik schon lange zurückgetreten hinter einer anderen, die dann bis tief ins 1. Jahrtausend hinein, sich abwandelnd und weiterentwickelnd, die Herrschaft behauptet: einer ausgesprochenen Tierornamentik." Daß auch hier, wie an vielen Orten auf dieser Stufe der Entwickelung, pflanzliche Elemente erst später hinzutreten, bestätigt die Gesetzmäßigkeit der chinesischen Ornamentik, deren spätere, reiche, im Sinne der europäischen Rokokokunst mit Zweigen und Blüten arbeitende, in Sförmig und Cförmig gebogenen Linien schwelgende Formensprache wir sich allmählich entwickeln sehen werden. Der geometrischen Tierornamentik, auf die wir zurückkommen, aber gesellt sich bald eine phantastische, an Naturformen anknüpfende ornamental stilisierte Tierornamentik, in der außer dem Drachen der Phönix und das Einhorn, der Löwe, der Tiger, die Schildkröte und die Schlange eine Hauptrolle spielen. Das Motiv der zwei Drachen, die mit der Perle spielen, ein Sinnbild des Dualismus, der sich im Gegensatz der Geschlechter ausspricht, wird in der chinesischen Zierkunst aller Zeiten wiederholt.

Die chinesische Baukunst hat den Holzstil, von dem auch sie ausgegangen, unverfälschter bewahrt als die Baukunst jener Länder, in denen, wie z. B. in Griechenland und in Indien, die alten Holzbauten unter Beibehaltung ihrer Ursprungszeugnisse schon früh in Steinbauten verwandelt worden sind. Das leichte Holz- und Ziegelmaterial macht in der chinesischen Baukunst zunächst nur, wie bei den polynesischen Naturvölkern (S. 28), in mächtigen Terrassenunterbauten und Treppenanlagen, daneben aber doch auch im Mauer-, Tor- und Brückenbau, in einigen Pagodentürmen und in den als Pai-lu bekannten Ehrenpforten einer monumentalen Quaderkunst Platz, deren höchste Meisterschaft sich darin äußert, daß sie gelegentlich frei tragende Steinbalken von 8—10 m Länge verwendet. Auch die stützenden Säulen oder Pfeiler der chinesischen Gebäude bestehen in weitaus den meisten Fällen aus Holz, werden aber in Tempeln und Palästen doch öfter, als man früher annahm, durch Steinsäulen ersetzt, deren Mantel manchmal ganz in reiches Reliefbildwerk aufgelöst ist. Monumentale Fassaden oder Säle von Ehrfurcht erweckender Wucht der räumlichen Verhältnisse zu schaffen, hat die chinesische Baukunst, nach ihren erhaltenen Werken zu urteilen, kaum jemals versucht. Selbst in Tempeln und Kaiserpalästen wird die räumliche Größe nur durch vorschriftsmäßige Vervielfältigung kleinerer, meist rechteckiger, symmetrisch hinter- oder nebeneinander angeordneter Einzelbauten erreicht, deren stets an der Breitseite des Rechtecks der gemeinsamen Umfriedung gelegener Haupteingang dem Süden zugewandt ist. „An Stelle der Monumentalbauten in unserem Sinne", sagt Boerschmann, „schuf der baukünstlerische Genius der Chinesen Bauanlagen von um so gewaltigerer Flächenausdehnung, die in ihrer Art ein vollwertiger Ersatz sind für unsere Bewältigung der Baumassen."

Im chinesischen Privatbau wird ein freies Walten künstlerischer Einbildungskraft schon durch die engherzigen und nüchternen obrigkeitlichen Bauvorschriften unmöglich gemacht, die jedem Hausbesitzer eine bestimmte, seinem Range entsprechende Säulenzahl vorschreibt, die Verhältnisse aller Teile zueinander ziffernmäßig feststellt und höchstens in dem den Augen der Vorübergehenden entzogenen Teile des Grundstückes der Laune des Baumeisters einigen Spielraum gestattet. Übrigens unterscheiden sich die chinesischen Privatbauten der geschichtlichen Zeit auch nicht grundsätzlich von den Einzelbauten der großen öffentlichen Palast- und Tempelanlagen, an die wir uns halten müssen. Zwischen den eigentlichen Kulttempeln und den Gedächtnistempeln werden sich vielleicht Unterschiede in der Anordnung ergeben; im wesentlichen aber sind die buddhistischen, die taoïstischen und selbst die dem uralten Naturdienst geweihten Tempel im gleichen Stile erbaut wie die Grab- und Ahnentempel und die Erinnerungstempel für Konfuzius und Lao-tse; ja selbst die Moscheen der Mohammedaner — leben doch 18 bis 20 Millionen Anhänger des Islams in China —, die sonst überall ihren gemeinsamen, namentlich durch Kuppeln und Minarette bedingten Charakter zeigen, unterscheiden sich in China äußerlich nicht von den Tempeln der Götter und der Weisen. Der chinesischen Baukunst wohnt also entschieden eine werbende Kraft inne, die auf der innerlichen Übereinstimmung zwischen der künstlerischen Anschauung und der Naturanschauung der Chinesen beruht.

Im Wesen der chinesischen Architektur als Holzbaukunst liegt es, daß sie die Wölbung, von Unterbauten abgesehen, in der Regel nur für Tor- und Brückenbauten sowie an einem Teil der torartigen Ehrenpforten verwendet; und auch bei diesen tritt die unechte Wölbung durch Vorkragung (vgl. S. 166) noch oft an die Stelle der Keilwölbung. Ausnahmsweise lassen sich jedoch Tempelräume mit Backsteingewölben nachweisen, nach Boerschmann selbst Beispiele von Wölbungen in mehreren Stockwerken. In einer Halle bei Peking erreicht eine Spitztonne eine Spannweite von $15^1/_2$ m; und auf dem heiligen Berge Omi-Schan soll eine Zwickelkuppel über quadratischem Umriß vollendet ausgeführt sein. Aus welcher Zeit diese Wölbebauten, die jedenfalls von außen nicht als solche hervortreten, stammen, sagt Boerschmann freilich nicht. Jedenfalls gehören sie zu den Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Der hölzerne Dachstuhl aller Gebäude, der im Inneren manchmal offen bleibt, manchmal durch Kassettenfelder verdeckt wird, trägt das vorspringende, in der Han-Zeit manchmal noch geradlinige, später an allen Hauptgebäuden konkav geschweifte Ziegeldach, wird selbst aber von einem hölzernen Stützengerüst getragen, dessen Formen im wesentlichen natürlich durch die Gesetze der Tektonik, in manchen Teilen aber auch durch die Gesetze des aus dem Flechtwerk hervorgewachsenen Gitterwerks bedingt werden. Die Mauer zwischen diesem Stützgerüst trägt nur ihre eigene Last. Sie ist, wie Semper sagt, „genau genommen, nur eine in Ziegeln ausgeführte spanische Wand, ein Tapetengerüst“, das so wenig tragendes und stützendes Glied sein soll, daß die Wand überall sorgfältig „als etwas Bewegliches, seitwärts Eingespanntes, von der Last des Daches vollkommen Unabhängiges“ symbolisiert wird. Die in der Regel runden, meistens hölzernen, selten einmal marmornen Säulen des Stützengerüstes können daher bald vor, bald hinter, bald in die Mauer gestellt werden. Im ersten Falle bilden sie eine Halle vor dem Gebäude, im zweiten Falle sind sie von außen gar nicht, im dritten nur als Halbsäulen sichtbar. Ihre Fußstücke pflegen aus einfachen Rundwulsten zu bestehen, ihre Kopfstücke zeigen oft nur, wie in Indien, konsolenartige Armstützen, die manchmal die Gestalt des Drachens, des Sinnbildes des chinesischen Himmels und der chinesischen Kaisermacht, oder anderer symbolischer Fabeltiere annehmen. Im übrigen aber bildet, um abermals mit Semper



a Zweidachiger Himmelstempel in Kanton.
Nach Photographie

b Chinesisches Gartenhaus.
Nach Photographie.

a Durchgangstorbau des kaiserlichen Gedächtnistempels bei Ping-yang-fu (Schansi).
Nach Boerschmann.

b Die „Halle des Gebetes für die Jahresernte“ im Tempel des Himmels zu Peking.
Nach Photographie.

zu reden, das Gitterwerk die Grundlage der Verzierungsart der chinesischen Baukunst; als eigentliches feines Bambusgitterwerk in der Bekleidung des unteren Teiles der inneren Wände, als stärkeres Schrankenwerk mit zierlich wechselndem, manchmal verschnörkeltem geometrischen Gemuster im äußeren Abschluß von Gartenhäuschen (Taf. 32b) und sonstigen lustigen Gebäuden, als tektonische Holzkonstruktion, mit Pfahl- und Astwerk wechselnd, besonders in den Geländern, die zwischen dem leichten Oberbau der Gebäude und ihrem massigen Unterbau vermitteln.

Für den künstlerischen Eindruck der sich hauptsächlich in wagerechter Richtung entfaltenden Gebäude, deren senkrechte Linien doch zu reichem Rhythmus mit den wagerechten verknüpft sind, aber bleibt die Vorherrschaft des weit über die Mauerflächen hinausragenden, eingezogen geschweiften Daches maßgebend, unter dem die nach außen vorspringenden Stützen sich simsartig zusammenzuschließen pflegen. Das Dach ist in der Regel Walmdach, zeigt manchmal aber über dem unteren Walme Giebelansätze, ist stets durch einander deckende Hohlziegel gerippt und auf den Firsten und an den Firstenden manchmal mit tönernen Schlangen, Drachen oder anderen Tiergestalten an reich durchbrochenem, bildnerisch beschnitztem und mit Drachenzähnen verbrämtem Balkenwerk geschmückt. Das gleiche Dach krönt Tempel, Hütten, Paläste, Türme und Tore und fehlt in schlichtester, balkenloser Gestaltung sogar auf den einfachen Umfriedungsmauern nicht. Zu den größten Eigenheiten der chinesischen Baukunst aber gehört es, daß dieses Dach, um seine Wirkung zu erhöhen, nicht selten in der Höhenrichtung verdoppelt oder gar verdreifacht wird, so daß die Gebäude verschiedene Dachstockwerke (Taf. 32a) übereinander zeigen, zwischen denen die senkrechten Wandteile nur selten, wie doch bei manchen „Pagodentürmen", wirkliche Gebäudegeschosse bilden. Diese Pagodentürme, die sich aus den indisch-buddhistischen Stupa-Aufsätzen entwickelt haben, tauchen zwar erst im Gefolge der buddhistischen Kultur, der allein sie angehören, in China auf, entwickeln sich hier aber rasch zu Wahrzeichen der chinesischen Baukunst. Stadt und Land beherrschend, erheben diese chinesischen Türme, die in der Regel schlechtweg als Pagoden bezeichnet werden, sich in neun bis fünfzehn Stockwerken, deren jedes durch den vorspringenden Teil eines Daches (Zwischendach) begrenzt wird; manchmal aber verschwinden auch an ihnen die senkrechten Linien dieser Stockwerke in solchem Maße hinter den Dachansätzen, daß eher Dächer, an deren Rändern Glocken hängen, als wirkliche Geschosse übereinander getürmt zu sein scheinen. Die oft ausgesprochene Ansicht, daß die chinesische geschweifte Dachform eine Nachbildung des tatarischen Zeltes sei, hat schon Fergusson mit dem Hinweis auf die vorherrschend konische Form dieser Zelte entkräftet. Vielmehr sieht der englische Forscher in ihr eine dem chinesischen Geschmack angepaßte besonders praktische Gestaltung, um zugleich die Regengüsse und die Sonnenstrahlen abzuhalten. Maßgebend für den Gesamteindruck aller chinesischen Gebäude, der höchsten wie der niedrigsten, bleibt daneben das überaus reiche, oft grelle Farbenkleid, das, abgesehen von dem massiven steinernen Unterbau, die ganzen Gebäude einhüllt. Mit farbigem Stuckbewurf sind die Backsteinwände bekleidet; mit bunten Farben sind die Holzteile der Bauten bemalt, manchmal obendrein lackiert; die Anwendung gelb und grün glasierter Dachziegel scheint aber ein Vorrecht der Tempelbauten und kaiserlichen Anlagen zu sein. Glasierte Tonkacheln, Terrakottareliefs, auch wohl Freskogemälde bedecken manche Wände und Friese; Steinbildwerke schmücken Wandfelder und Steinbalken. Reich mit Bildwerken oder Gemälden pflegen namentlich die sogenannten Geisterwände geschmückt zu sein, die, manchmal als besondere freistehende Mauern, manchmal als Teile der Umfassungsmauern, den Eingang von Tempeln und Palästen abwehrend vor bösen Dämonen und unbefugten Blicken schützen. Überall aber

ordnet der Bildschmuck sich harmonisch der Linienführung des Bauwerks ein, das sich seinerseits ebenso harmonisch der landschaftlichen Umgebung anschließt.

Als Steinbauten kommen in China, wie gesagt, außer den Mauern und ihren Toren (Taf. 39 a) sowie einigen alten Grabhallen und Pagoden, namentlich die einzelstehenden drei- oder fünftorigen Ehrenpforten in Betracht, die vor den Toren, in den Straßen und auf öffentlichen Plätzen auf höheren, höchsten oder allerhöchsten Befehl dem Andenken großer Ereignisse oder Männer geweiht oder auch von Familienmitgliedern ihren verstorbenen Angehörigen gesetzt worden (Abb. 213). Diese „Paï-lu“, die mit den Steintoren der indischen Stupa-Umzäunungen und den hölzernen Torii der japanischen Tempelgehege auf einem Boden stehen, zeigen aufs allerdeutlichste einen ins Steinerne übersetzten Holzstil, der nur, wenn ihre drei bis fünf Durchgänge ausnahmsweise nicht geradlinig, sondern rundbogig geschlossen sind, zugleich ein

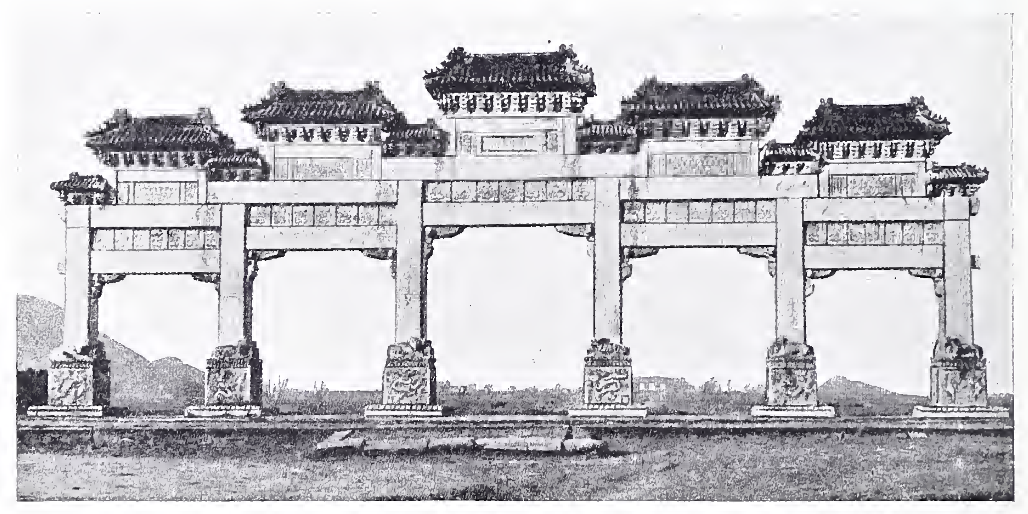


Abb. 213. Chinesische Ehrenpforte. Fünfteiliges Tor am Eingang der Ming-Gräber. Nach Münsterberg.

Hauptelement der Steinbaukunst aufnimmt; durch ihre Bekrönung mit chinesischen Dächern fügen sie sich vollends dem Nationalstil des himmlischen Reiches; und ihre Pfosten und Querbalken sind oft reich mit schmückendem oder berichtendem Reliefbildwerk versehen.

Die Ahnenverehrung der Chinesen spricht sich dann natürlich auch in ihren Grabmälern aus. Grabhügel von den kleinsten und schlichtesten bis zu den mächtigsten und monumentalsten ziehen sich auf weite Strecken über Ebenen und Berge dahin. Der einfache senkrechte Grabstein mit dem Namen des Verstorbenen, oft in seinem oberen Teil auch mit reichem Reliefschmuck versehen, wächst sich manchmal zu einer reich gegliederten, künstlerisch verzierten Grabwand aus. Die Wände der Grabkammern sind gerade in der alten Zeit manchmal reich an flachen geschichtlichen Reliefdarstellungen; manchmal aber treten Stein- oder Tonsarkophage, wie Laufer sie untersucht hat, an ihre Stelle; und nicht nur mit den Kaiser- und Religionsstifter-Gräbern, auch mit den Gräbern der wohlhabenden Familien des Reiches pflegen ausgedehnte Tempelanlagen verbunden zu sein.

Die Fülle eigenartiger, in ihrer von der unseren so verschiedenen Art durchaus stilgerechten Schönheit, die die chinesischen Baukünstler, „sich immer der Einheit von innerem Wesen und äußerer Erscheinung bewußt“, allen ihren Bauten mit verhältnismäßig geringen Mitteln

zu verleihen verstanden, „läßt sie“, wie Boerschmann meint, „auch von einem sehr hohen Standpunkt aus als die geborenen Architekten erscheinen“.

Die monumentalen Ansätze, die uns in der chinesischen **Bildnerei** entgegentreten, genügen auch nach den Ausgrabungen und Entdeckungen des letzten halben Menschenalters noch nicht, uns eine wirkliche Monumentalbildnerei der Chinesen zu vergegenwärtigen. Jedenfalls beginnt die erkennbare Geschichte der chinesischen Bildnerei mit den rund herausgearbeiteten, stilisierten, aber nicht geometrisierten Tierköpfen an den im übrigen mit geometrischen Verzierungen geschmückten Bronzegefäßen der alten Dynastien. Die ältesten erhaltenen **Steinreliefs**, wie sie an und in Grabdenkmälern der Provinz Schantung namentlich durch Chavannes' Forschungen in so weitem Umfang aufgedeckt worden sind, gehören der Han-Dynastie (200 v. Chr. bis 220 n. Chr.) an. Die älteren von ihnen erhalten nur anscheinende Reliefwirkung durch die Vertiefung der Umrisse der Darstellungen, die jüngeren treten durch Abarbeitung des ganzen Grundes in gleichmäßiger Tiefe reliefmäßig hervor. Dargestellt sind, außer den sinnbildlichen Fabeltieren und den Gestalten und Vorstellungen des taoïstischen Bekenntnisses, hauptsächlich irdische Vorgänge, geschichtliche Begebenheiten und Bilder aus dem Leben der Großen. Der Stil ist äußerst lebendig und, obgleich die absichtlich beibehaltene Profilstellung die Regel bildet, aufs freieste bewegt. Die gleichmäßige und gleichhohe Verteilung über die Flächen wirkt eher dekorativ als monumental. Die neue bildnerische Anregung, die der Buddhismus brachte, sprach sich in seinen mächtigen Felsenreliefs aus, deren Stil trotz ihrer monumentalen Größe doch nicht sowohl durch den Anschluß an große Tempelbauten als durch die gewaltigen Naturformen bedingt wird, aus denen sie hervorzuwachsen scheinen, trat aber auch in seinen buddhistisch beseelten Göttergestalten hervor, von denen Sakyamuni-Buddha auch hier mit emporgezogen gekreuzten Beinen auf dem Lotoskelch-Sockel zu sitzen pflegt, während seine Jünger ihn teils in derselben Haltung, teils stehend oder sitzend umgeben. Neben typischen, mehr indisch oder selbst gandharisch als chinesisch wirkenden Gestalten stehen hier, wie wir sehen werden, Schöpfungen von echt chinesischer Individualität; aber ihren fremden Ursprung trägt die buddhistische Bildnerei doch stets in höherem Maße zur Schau als die buddhistische Malerei des ostasiatischen Weltreichs. Erhalten haben sich an Werken der großen Rundplastik außer den Tempelgottheiten fast nur die mächtigen, oft überlebensgroßen Tier- und Menschengestalten, die zu beiden Seiten der Zugangsstraßen zu großartigen Grabanlagen aneinandergereiht zu werden pflegen. Im einzelnen ist ihre Haltung, trotz ihrer oft hervortretenden, absichtlich strengen Steifheit, mehr natürlich als monumental gemeint; in demselben Sinne aber wie die Architektur, zu der sie gehören, erhalten sie durch ihre Einfügung in den Gesamtrahmen der großzügigen Anlagen eine Monumentalität eigener Art.



Abb. 214. **Lao-tse.** Chinesische Bronzegruppe des Museums Cernuschi in Paris. Nach Paléologue. (Zu S. 238.)

Auch das schmückende Bild- und Schnitzwerk, mit dem manche Einzelbauten, wie Tore, Brücken und Ehrenpforten, und Bauteile, wie Säulen, Balken und Dachfirste, reichlich ausgestattet sind, und gerade dieses, zeichnet sich durch die feinfühlige Unterordnung unter die gegebenen räumlichen Bedingungen aus, die es veranlassen. Kann man auch hier von monumentaler Bildkunst ihrem ganzen Charakter nach nicht reden, so ist es doch dienende Kunst von verständnisvollstem Mitempfinden.

In der großen Rundplastik der Chinesen spielt neben der Bronze, dem Stein und dem manchmal vergoldeten Holz, übrigens einerseits der Eisenguß, anderseits der mit Lehm und Gips verstrichene Backstein- oder Lehmkern, den wir in Hochasien und Indien fanden, eine Rolle, und im Übergang zur Kleinbildnerei wird die Oberfläche der Bildwerke manchmal aus getrocknetem Lack modelliert, der in Japan als „Kanschitsu" zu den Lieblingsmaterialen der Bildkunst gehört.

Übrigens tritt die chinesische wie die indische Bildnerei uns schon früh befreit vom Gesetze der „Frontalität" (Bd. 1, S. 12) entgegen. Ihre guten Künstler haben den bekleideten Körper in allen Wendungen einigermaßen richtig zu sehen und Köpfe und Hände natürlich und ausdrucksvoll wiederzugeben verstanden. Idealtypen aber haben sie nur im Anschluß an indische Vorbilder geschaffen, die ihrerseits durch hellenistisch-gandharische beeinflußt waren. Ihre nationale Bildnerei gab die chinesischen Köpfe mit allen ihren Eigentümlichkeiten, ihrer schiefen Augenstellung, ihren hervortretenden Backenknochen, ihren flachen Nasen wieder; ja sie neigte eher zu humoristischer Übertreibung individueller Absonderlichkeiten als zur Vertuschung von Rassenmerkmalen, die in China natürlich nicht als häßlich angesehen wurden.

Daß die chinesische Plastik ihr Bestes als Kleinkunst gegeben habe, wäre voreilig zu behaupten; jedenfalls aber kennen wir die Kleinbildnerei der Chinesen besser als ihre plastische Großkunst; und gerade die kleinen Schöpfungen ihrer Bildnerei, die sich der verschiedensten Stoffe und Techniken bedienen, können wir auch in den Sammlungen Europas kennen lernen. Meist sind es freilich nur Arbeiten aus der modernen Verfallzeit, von denen nur mit Vorsicht auf die alten Meisterwerke zurückgeschlossen werden kann. Tier-, Menschen- und Göttergestalten in kleinem Maßstabe haben die Chinesen zu allen Zeiten in Bronze gegossen; und Bronzedarstellungen kommen teils als selbständige Kunstwerke, teils als Schmuckteile von Gefäßen vor. Als Beispiel der selbständigen Bronzekleinkunst sei die typische Darstellung des Religionsstifters Lao-tse, der auf einem Ochsen durchs Land reitet, im Museum Cernuschi in Paris genannt (Abb. 214). Auch in der Holz- und Elfenbeinschnitzerei haben die Chinesen von jeher ein großes Geschick und eine noch größere Geduld bewiesen. Neben freien Arbeiten der Kleinplastik steht hier eine besonders reiche Reliefbildnerei an Kasten, Dosen und Gegenständen jeder Art; und das durchbrochene Relief, das die Darstellungen sich von der Luft statt von festem Grunde abheben läßt, kommt als ostasiatische Besonderheit gerade im Schmuck derartiger Gegenstände zur Geltung. Für die kleine Steinbildnerei war das in allen grünlichen Tönen von den weißlichsten bis zu den schwärzlichsten schillernde harte „Jade", unter dem man die fürs Auge schwer zu unterscheidenden, wenngleich mineralogisch scharf unterschiedenen Gesteinarten Nephrit und Jadeit begreift, von alters her ein Lieblingsmaterial der Chinesen, aus dem nicht nur gottesdienstliche Schalen und Krüge, sondern auch Zierplatten und Knöpfe jeder Art, ja vor der Erfindung des Porzellans auch Tassen und Schalen geschnitzt wurden. Noch härtere Gesteine, wie Bergkristall, Onyx, Chalzedon, Sardonix, deren verschiedenfarbige leuchtende Schichten mit großer Kunstfertigkeit zum Herausmeißeln mehrfarbiger Tiere und Pflanzen benutzt wurden, fanden zu allen Zeiten ähnliche Verwendung. Später blühte

daneben eine reiche Specksteinplastik in kleinerem Maßstabe, wie der Gott des langen Lebens im Ethnographischen Museum zu Dresden sie uns vergegenwärtigt (Abb. 215). Schließlich aber wurde die Tonbildnerei, die Keramik, seit der Sung-Dynastie besonders die eigentliche Porzellanbildnerei, die eine helle, harte, durchscheinende Masse herstellte, für alle diese Dinge maßgebend; und spielte die Malerei auch eine Hauptrolle in der Verzierung der Porzellanvasen, so fehlte es doch nicht an Gelegenheit zu plastischer Modellierung in dem plastischen Urstoff. Zwischen dem eigentlichen, von uns so benannten „Porzellan“ und dem massiveren „Steingut“ unterscheiden die Chinesen nicht so scharf wie wir. Die Töpferei, die natürlich auch in China uralt ist, bediente sich hier, soweit wir sie zurückverfolgen können, der Drehscheibe. Künstlerische Tongefäße, deren Reiz nur in dem Material, in der Form und in der Art der Glasur besteht, werden wir schon aus der Han-Dynastie kennen lernen. Seit der bildmäßigen Bemalung der eigentlichen Porzellangefäße, die sich in weiten Kreisen Europas nicht ganz verdienter Weise der größten Beliebtheit erfreut, ging auch die chinesische Keramik ihre eigensten Wege. Eine besondere plastische Technik endlich ist die bekannte chinesische Lackarbeit, für deren feinste spätere Erzeugnisse japanische Vorbilder zugegeben werden; aber daß auch die japanische Lackkunst eine Tochter der chinesischen ist, wird allgemein anerkannt. Die chinesische Lackkunst ist im Gegensatz zur Goldlackkunst der Japaner, wie Kümmel sagt, „vor allem die Kunst der farbigen Lacke und zeichnet sich vor der japanischen, deren Technik ihr unerreichbar bleibt, durch die Größe und Beschaffenheit des Stiles aus“. Plastische Lackarbeiten werden ausdrücklich von nur bemalten unterschieden. Verschiedene Schichten werden übereinander aufgetragen, bis sich Reliefs aus ihnen herausschneiden lassen oder gleich in der beabsichtigten Form runden. In allen Arbeiten der chinesischen Kleinplastik erfreut uns ein guter Sinn für angemessene, dem Gebrauchszweck angepaßte Formengebung, ein eigenartiges, mit großer Liebe an den Einzelheiten des Tier- und Pflanzenlebens, des Himmels und der Erde haftendes Naturgefühl und eine lebhafte, in der guten Zeit innerliche Empfindung für feine Farbenreize. Nach den Dutzendwaren, mit denen heutzutage der europäische Markt überschwemmt wird, darf man sich sein künstlerisches Urteil über die Erzeugnisse der Chinesen auf allen diesen Gebieten nicht bilden. Ins Ausland haben sie ihre besten Arbeiten kaum jemals verkauft. Nur die Japaner haben sich eine Anzahl von Meisterwerken der chinesischen Kunst, namentlich ihrer Malerei, für ihre Sammlungen zu verschaffen gewußt.



Abb. 215. Der Gott des langen Lebens. Chinesische Speckstein-Statuette. Nach dem Original im Ethnographischen Museum zu Dresden.

Die Malerei war, alles in allem, das Gebiet, auf dem die chinesischen Künstler ihr Eigenstes und Bestes geschaffen haben. Von allen chinesischen Künstlern wandelten nur die

Maler, die zugleich Dichter, Schriftgelehrte und Schreibkünstler waren, auf den Höhen der Menschheit, auf den Höhen des Geistes- und Gesellschaftslebens ihres Weltreichs. Nur ihren Malern haben die Chinesen ausführliche Künstlerverzeichnisse gewidmet; und in der Tat umfaßt die chinesische Malkunst mit allen Einzelfächern der neueren europäischen Malerei das Gesamtgebiet des Geistes- und Seelenlebens, der Anschauungs- und Gefühlsweise des chinesischen Volkes.

Die Geschichte der chinesischen Malerei, wie sie uns zuerst durch Fr. Hirths, Andersons und Fenollosas Schriften nähergebracht, später namentlich durch Giles, Bushell, Binyon und Glaser, denen Kümmel und Cohn sich anschließen, weiter erschlossen worden ist, bildet bereits einen einigermaßen anschaulich umrissenen Abschnitt der Weltgeschichte der Kunst. Zunächst ist sie freilich Künstlergeschichte, und von den besten Werken der besten Meister hat sich nur verschwindend wenig erhalten oder nach Europa verirrt. Aber beglaubigte Nachbildungen berühmter chinesischer Gemälde sind uns doch zugänglich gemacht worden; und aus ihnen haben wir immerhin eine Ahnung des Entwickelungsganges der chinesischen Malerei gewonnen.

Von der Wandmalerei der Chinesen läßt sich noch nicht viel sagen. Allerdings berichten alte Schriftsteller Wunderdinge von großartigen Gemälden an den Wänden der Tempel und Klöster der alten Hauptstädte des Reiches; allerdings deuten in Japan erhaltene Fresken, z. B. die im Tempel Horyuji bei Nara, darauf hin, daß es auch in China, dem Mutterlande aller japanischen Kunst, nicht an ähnlichen Wandgemälden gefehlt haben kann; und allerdings sind die freistehenden Schirmmauern vor den Haustoren und Teile der Außen- und Innenmauern der chinesischen Häuser noch heute nicht selten mit Malereien geschmückt, die in Wasser- oder Leimfarben unmittelbar auf die Mauertünche gesetzt sind, ja neuere Reisende berichten nicht selten von großen Wandgemälden, die sie in chinesischen Tempeln gesehen, ohne freilich ihr Alter anzugeben. Aber jene älteren Gemälde, namentlich die seit den Han-Dynastien oft genannten Bildnisse in alten Palästen, waren vielleicht nur beweglicher Wandschmuck; und grundsätzlich besteht kaum ein Stilunterschied zwischen den neueren leichten Wandmalereien, den selbständigen Gemälden und den Schmuckbildern, mit denen die Chinesen Wand- und Setzschirme, Fächer, Kasten und alle denkbaren Gegenstände der Kleinkunst bedecken. Als selbständige Gemälde kommen besonders die in Wasserfarben ausgeführten Darstellungen auf Seidentüchern und Papierblättern oder auf Seidenrollen und Papierrollen in Betracht. Unten und oben mit einem Stabe versehen, werden hochgestreckte Gemälderollen wie unsere Ölbilder an den Wänden aufgehängt; breitgestreckte Gemälderollen werden auf dem Fußboden auseinandergerollt und betrachtet; und lange Breitbilder werden manchmal auch, vorn und hinten mit Buchdeckeln versehen, im Zickzack gefaltet und wie Bücher geöffnet und studiert. Bildblätter wurden manchmal zu Albums vereinigt. In solchen Bildrollen, Bildbüchern oder Bildblättern spielt sich die eigentliche künstlerische Geschichte der chinesischen Malerei ab, deren enger Zusammenhang mit der mit Pinsel und Tusche ausgeübten Schreibkunst von den chinesischen Schriftquellen selbst hervorgehoben wird. Die Schriftmalerei ist die Mutter der chinesischen Pinselmalerei. „Schreiben und Malen", heißt es, „sind in Wirklichkeit eins." Dementsprechend tritt uns in der chinesischen Malerei überall der gleiche kalligraphische Grundcharakter entgegen, den sie niemals völlig verleugnet, überall, von einigen Ausnahmen abgesehen, das gleiche Überwiegen der Umrißzeichnung, die selbst dort empfunden wird, wo die Umrißlinien in einer Gruppe vielbewunderter impressionistischer Bilder völlig verschwinden, überall, auch bei größeren Zusammenhängen, die flächenhafte Anordnung, in der die einzelnen Dinge schon durch ihren Linienrhythmus dem Ganzen immer verständlich und anschaulich, aber auch immer künstlerisch

empfindungsvoll eingereiht werden, während die fein gewählten, ebenfalls flächenhaft aufgetragenen Farben nur als duftige Zutat wirken. Sind doch auch viele Gemälde der berühmtesten chinesischen Maler nichts weiter als schwarz-weiß getuschte Umrißzeichnungen, deren Umrisse obendrein bestimmten, durch den besonderen Pinselstrich und Pinseldruck bedingten kalligraphischen Zügen folgen! Und fügen diese kalligraphischen Umrißzüge der chinesischen Malerei sich nach Anderson doch zehn verschiedenen konventionellen Schemas ein, deren einem jeder Maler treu bleibt! Dazu bei durchscheinendem, meist hellem Grunde überall die gleiche, dünne, flache Klarheit, die absichtliche Verschmähung der Schlagschatten, die als Schmutzflecken verpönt werden, und die Unkenntnis des Helldunkels, mit der die mangelnde Rundung in der Modellierung der einzelnen flächig stilisierten Gestalten zusammenhängt.

Die Linienperspektive aber ist in den dargestellten Gebäuden mindestens mit demselben Verständnis gehandhabt wie in der hellenistischen Malerei Roms und Pompejis (Bd. 1, S. 491). In der Regel, namentlich in der Landschaft, ersetzt die Gefühlsperspektive die wissenschaftliche Konstruktion, die niemals das ganze Bild umfaßt. Die Einheitlichkeit des Augenpunktes wird bei den Breitrollen durch die manchmal fast unbegrenzte Breitenausdehnung verhindert. Der Augenpunkt liegt auch bei diesen Breitbildern ungewöhnlich hoch. Bei den Hochbildern, die zum Aufhängen bestimmt sind, wird er von selbst in senkrechter Richtung verschoben oder vervielfacht. Die nach unseren Begriffen unperspektivische Haltung dieser schmalen, hohen, ebenso schmalen und hohen Wandfeldern angepaßten Gemälderollen folgt unmittelbar aus ihrer Verwendung; es ist daher ein Irrtum, darauf zu bestehen, daß die Hausbaukunst die chinesischen Maler nicht beeinflußt habe. Besser als der perspektivische Zusammenhang der Linien pflegt das Verblassen der Farben in der Ferne wiedergegeben zu sein. Manchmal werden körperhafte, oft seltsam verschnörkelte oder versteifte Wolken- und Nebelschichten zur Betonung der Abstände zwischen die einzelnen „Kulissen" der landschaftlichen Darstellungen geschoben; manchmal aber tritt der duftige Schleier aufsteigender Dünste, ferner Nebel oder naher Regengüsse auch auf chinesischen Gemälden weich und natürlich in die Erscheinung, und atmosphärische Stimmungen kommen innerhalb des graphischen Grundzuges dieser Kunst oft wunderbar groß und unmittelbar zum Ausdruck.

Den menschlichen Körper verstanden die Chinesen schon seit den ältesten Zeiten, bis zu denen wir ihre Malerei zurückverfolgen können, von allen Seiten, in allen erdenklichen Stellungen und in allen möglichen Verkürzungen wiederzugeben; und, abgesehen von dem halbwegs arischen Charakter mancher Buddhabilder, lag ihren menschlichen Gestalten und Gesichtszügen ein ausgesprochen chinesischer Typus zugrunde, der, von der Naturnähe ausgehend, den mehr oder weniger kalligraphischen Bedürfnissen des Bildes entsprechend stilisiert wurde. Eine nicht stilisierende Kunst konnten die Chinesen sich nicht denken. Die Eigenart ihres Stilgefühls aber zeigt sich auch in ihrem Verhalten zur Landschaft, zur Tier- und zur Pflanzenwelt. Wenn sie einerseits die großen Zusammenhänge der Natur mit ihren Bergen, Wäldern, Strömen und Wasserfällen großzügig zu erfassen und mit wenigen Mitteln eindrucksvoll wiederzugeben verstanden, so hatten sie anderseits eine besondere Vorliebe dafür, kleine Gruppen oder einzelne Gegenstände aus der landschaftlichen Natur herauszuholen und selbständig zu machen, einzelne Bäume in ihrer Frühlingsblütenpracht oder mit ihrer winterlichen Schneelast, Blütenzweige mit Vögeln und Schmetterlingen, Bambusröhricht, in dem Spatzen flattern, Brücken, die über Wasserfälle führen, als Vordergrundsstilleben für sich auszuführen, selten jedoch, ohne diesen durch Ausblicke ins Weite oder auf einzelne Wipfel und

Gipfel ihre Fühlung mit der ganzen Welt der Erscheinungen zu erhalten. Übrigens darf nicht verkannt werden, daß die chinesische Malerei sich mit ihrer flächenhaften Behandlung der Flächendarstellungen, wie wir sie in Griechenland — freilich in anderer Form — noch in der polygnotischen Malerei (Bd. 1, S. 290) vorausgesetzt haben, einer stilvollen Gesetzmäßigkeit besonderer Art unterworfen hat. „Illusionistisch" im Sinne der griechisch-römischen Malerei des späteren Altertums oder der europäischen Malerei seit dem 15. Jahrhundert ist die chinesische Malerei demnach nie gewesen. Sie konnte und sie wollte es nicht sein; sie konnte und wollte immer nur ein Gleichnis sein; aber ein Gleichnis, das eine lebendige Wechselwirkung zwischen der menschlichen Seele und dem Leben im Weltall zur Voraussetzung hatte.

Endlich muß schon hier daran erinnert werden, daß die Chinesen lange vor den Europäern die Erfindung der Buchdruckerei und mit der Blockdruckerei zugleich der Bilddruckerei gemacht hatten. Bis zum Ende des 6. Jahrhunderts n. Chr. glaubt man in China die Kunst des einfarbig schwarzen Holzschnittes als Bestandteil der Blockdruckerei zurückführen zu können, deren Entwickelung zum Typendruck auf chinesischem Boden hier nicht verfolgt werden kann. Das älteste erhaltene Blockbuch mit Bildern stammt aus dem Jahre 1331. Im 17. Jahrhundert aber stand der Farbenholzschnitt mit mehreren in der Zeichnung aufeinandergepaßten verschiedenfarbigen Holzstöcken in China bereits in einer Blüte, die auf eine ältere Entwickelung zurückschließen läßt. Jedoch ist der Farbenholzschnitt gerade bei dem graphischen Charakter aller chinesischen Flächendarstellung kaum anderen Stilgesetzen unterworfen als die Malerei.

2. Die chinesische Kunst bis zum Anfang der Han-Dynastien (2205—206 v. Chr.).

Die Entwickelung der chinesischen Kunst wird teils durch die schon erwähnten, von außen kommenden Einflüsse, teils, und hauptsächlich, aber durch die eigene innere Entwickelung des chinesischen Geisteslebens bedingt. Was wir von dieser Entwickelung wissen, ist bisher nur Stückwerk. Aber das wenige in geschichtlicher Folge aneinanderzureihen, muß doch versucht werden.

Die alte Staatsreligion Chinas, die mindestens zweitausend Jahre alt war, als um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. hier so gut wie in Indien und in Griechenland große Denker oder Schwärmer als kühne Neuerer auftraten, schrieb die Verehrung des Himmels, der Erde und der Ahnen vor. Sie war den Religionen der polynesischen und amerikanischen Naturvölker verwandt, die wir kennen gelernt haben. Aber ihr fehlte, wie schon J. H. Plath nachgewiesen hat, der Zug zur Mythenbildung; und ihr fehlte der Anthropomorphismus anderer Völker. Dem Himmel selbst darf nur der Kaiser opfern. Himmlische Geister aber sind auch Sonne, Mond und Sterne; und irdische Geister werden in Bergen und Flüssen, in Wäldern und Tälern, an Meeren und Quellen verehrt. Ohne Bildnis und ohne Tempel wird in der alten reinen Religion gebetet und geopfert. Der Tempel des Himmels in Peking besteht noch heute mehr aus großen Terrassen unter freiem Himmel als aus Gebäuden.

Die beiden Weisen, die im 6. Jahrhundert v. Chr. dem Geistesleben des chinesischen Reiches neue Wege wiesen, waren Lao-tse und Kong-tse oder Kong-fu-tse (Konfuzius). Lao-tses Geburt wird ins Jahr 604, Kong-fu-tses ins Jahr 551 v. Chr. gesetzt. Lao-tse war der weltabgewandte Einsiedler, der das unübersetzbare, früher als „schöpferische höchste Vernunft", heute vielfach als „die Bahn" oder „der rechte Weg" bezeichnete „Tao" als den Urgrund aller Dinge hinstellte, Kong-fu-tse war der Weltweise, dessen Lehre seine Jünger anhielt, sich's mit Klugheit, Anstand, Wohlwollen und Geschmack auf der Erde bequem zu machen. Heilig gesprochen wurden beide nach ihrem Tode, Tempel wurden beiden errichtet; aber als eigentlicher

Religionsstifter erscheint nur Lao-tse; seine Anhänger, die Taoïsten, bilden noch heute eine der zahlreichsten und volkstümlichsten Religionssekten Chinas. Kong-fu-tse hingegen blieb der geschichtlichen Staatsreligion Chinas treu. Die ihm geweihten Tempel, deren bekannteste in Peking und in seiner Vaterstadt Kü-fu liegen, sind Erinnerungshallen, die nicht mit Bildern, sondern nur mit seinem Namen und seinen Sprüchen geschmückt sind.

Bis in die sagenhafte Zeit der Hsia-Dynastie (2205—1766 v. Chr.) und der Schang-Dynastie können wir die chinesische Baukunst nicht zurückverfolgen. Die erhaltenen staatlichen Bauordnungen aus den ersten Jahrhunderten der Tschau-Dynastie (um 1000 v. Chr.) unterscheiden sich nur wenig von den heute noch in Kraft befindlichen. Nur die Kaiserschlösser der Tschau-Dynastie sollen sich nach alten Abbildungen und den Beschreibungen der Dichter im Gegensatz zu der wagerechten Ausbreitung der späteren Palastanlagen in Terrassen- und Turmstockwerken, die durch Außentreppen miteinander verbunden waren, „bis zu den Wolken des Himmels" erhoben haben. Daß Chinas Baukunst damals eine Einwirkung von Mesopotamien empfangen, an dessen mächtige Terrassenbauten diese Gebäude erinnern, ist durchaus nicht unwahrscheinlich. An die Stufenpyramiden von Sakkara in Altägypten aber erinnern die elf 40—60 m hohen, auf breiten Stufenterrassen aus festgestampftem Lehm errichteten vorgeschichtlichen Grabpyramiden, die unweit Putang in der Provinz Schantung ein weitgedehntes Gelände bedecken. Steinpyramiden sind zwar in Korea, nicht aber in China erhalten; jene Lehmpyramiden mögen bis in die Tschau-Dynastie zurückreichen. Während der kurzlebigen Tschin-Dynastie (220—206 v. Chr.) aber entstand unter jenem Kaiser Schi-Hyang-Te, dem Feinde des Schrifttums, der fast alle alten Bücher verbrennen ließ, die vielgenannte chinesische Mauer, die mit ihren Erdwälle verbindenden Quadermauern, ihren massigen Vierecktürmen und ihren stattlichen Rundbogentoren als wirkliches Monumentalwerk der Baukunst erscheint. Von der Großartigkeit des Schlosses desselben Kaisers zu O-fang-kung bei Singnan-fu, dessen Haupthalle im oberen Stockwerk Raum für 10000 Personen gehabt haben soll, berichten die Schriftquellen; aber ein anschauliches Bild von diesem Bauwerk gewinnen wir nicht.

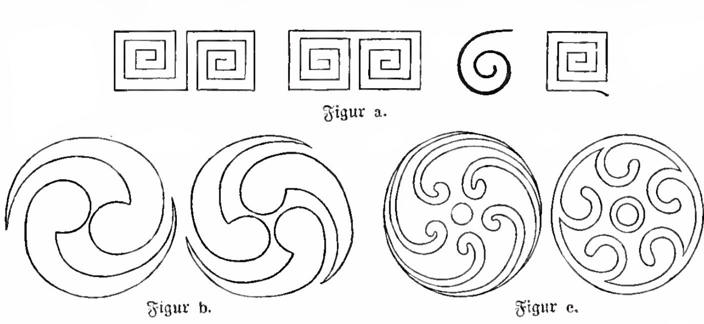
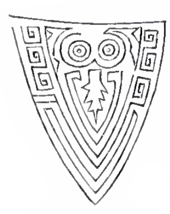


Abb. 216. Chinesische Ornamente. Nach Fr. Hirth, „Chinesische Studien". (Zu S. 244.)

Die darstellende Kunst der Chinesen tritt uns in diesen ältesten Zeiten lediglich als Kleinkunst in Bronzewerken und in Nephrit- oder Jadeïtschnitzereien entgegen. Bronzegefäße sind so ziemlich die ältesten chinesischen Kunstgegenstände, von denen wir hören, die ältesten auch, die sich erhalten haben. Alte chinesische Schriftquellen schreiben die ältesten, die zu ihrer Zeit erhalten waren, der Hsia- und der Schang-Dynastie zu. Hauptsächlich lernen wir sie aus den Holzschnitten der alten chinesischen Sammlungsverzeichnisse kennen, deren eines, der „Po-ku-t'u-lu", 1107—1111 n. Chr. verfaßt, über 1206 Bronzegefäße aus der Schang- und Tschau-Dynastie, deren anderes, der „Si-ts'ing-ku-kién", erst 1749 n. Chr. geschrieben, an 1400 Bronzevasen aus der damaligen kaiserlichen Sammlung abbildet und beschreibt. Seit der Tschau-Dynastie reihen sich den Bronzegefäßen auch Bronzeglocken, seit der Han-Zeit aber auch

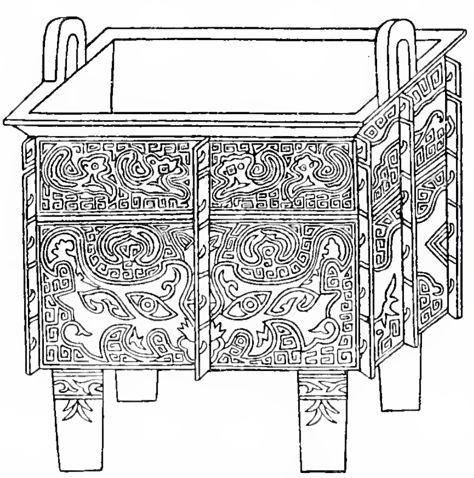
Bronzespiegel an. In deutscher Sprache haben in älterer Zeit Richthofen, Lippmann und besonders Hirth, in neuerer Zeit z. B. Kümmel, v. Hoerschelmann und Muth, deren Ergebnisse von Boerschmann und von Münsterberg nicht anerkannt worden sind, wertvolle Bemerkungen über sie veröffentlicht. Teils zu Kultuszwecken, teils zu kaiserlichen Ehrengeschenken bestimmt, trugen die Bronzegefäße schon in ihren vorschriftsmäßigen Formen und ihren in flachem Relief gehaltenen Verzierungen ihren Verwendungszweck zur Schau.

Jedes Motiv dieser altchinesischen Ornamentik hatte seine hieratisch-sinnbildliche Bedeutung. Die Vasen, deren Aufgabe war, das Opferblut von Tieren aufzunehmen, wurden nicht selten in der steif symmetrisch aufgefaßten Gestalt dieser Tiere selbst (Abb. 220), die das eigentliche Gefäß auf dem Rücken trugen, gebildet. Menschliche Darstellungen fehlen dem Gefäßschmuck der Tschau-Dynastie noch. Scheinbare Pflanzenornamente erweisen sich bei näherer Betrachtung bis zur zweiten Hälfte dieser Dynastie als verschnörkelte Tiermotive, aus denen auch hier, wie wir es bei den Naturvölkern gefunden, oft das allgegenwärtige Auge hervorblickt. Außer den tierischen spielen auch hier die geometrischen Motive noch die Hauptrolle. Neben dem Mäander erscheint schon jetzt das Wolkenornament, das in der Gestalt geometrisierter Wölkchen zu den wichtigen Ziermotiven der chinesischen Kunst gehört. Fr. Hirth hat wahrscheinlich gemacht, daß der chinesische Mäander, der, obwohl er häufiger einzeln oder gepaart als in fortlaufender Linie durchgeführt wird, ein Flächen füllendes Grundelement der altchinesischen Ornamentik bildet, als Sinnbild des Donners aufzufassen ist. Aus runden Formen scheint er auch hier hervorgegangen zu sein (Abb. 216 a und b); und in runder Form weiterentwickelt, erscheint das Sinnbild des Donners gleichzeitig in jenen Wirbelornamenten, in denen zwei, drei oder noch mehr spiralförmige Schwänze sich um einen gemeinsamen Mittelpunkt drehen (Abb. 216 c). Geschweifte und gezahnte Zieraten, die nicht alle gedeutet sind, schließen sich diesen Motiven an. Das zusammengesetzte halb geometrische Motiv unserer Abbildung 217 gilt als ein Bild der Grille. Die größte Besonderheit der altchinesischen Tiersymbolik aber tritt uns in jenen zusammengesetzten Fabeltieren entgegen, in denen die chinesische Einbildungskraft sich auch in künstlerischer Beziehung ausgibt. Am häufigsten kommt auf diesen alten Gefäßen die katzenartige Fratze des Ungeheuers T'au-t'ie, des Sinnbildes der Gefräßigkeit, vor. Bald aber folgen die bekannteren Fabeltiere, an deren Spitze der Drache steht, der, mit dem Kopfe eines Chamäleons, den Hörnern eines Hirsches, den Ohren eines Ochsen, dem Schweife einer Schlange, den Krallen eines Adlers und den Schuppen eines Fisches ausgestattet, in China nicht als Schrecken, sondern als Segen verbreitendes Ungetüm gilt. Er ist die Verkörperung des fruchtbaren Wassers, der Wolken, der Bergeshöhen, überhaupt des Himmels, aber erst seit der nächsten Periode, erst seit der Han-Dynastie zugleich das Sinnbild kaiserlicher Macht und Vollkommenheit. Der Phönix mit dem Fasanenkopf, dem Schildkrötenhals, dem Pfauen- oder Drachenleibe, den ausgebreiteten Flügeln steht dem Drachen an Bedeutung am nächsten. Ihn wählten die Kaiserinnen später zu ihrem Sinnbild. Das hirschartige Einhorn (Ki-lin) ist oft der dritte im Bunde. Von natürlichen Tieren schließen die Schildkröte und das Pferd sich mit sinnbildlichen Werten an. Auffallend erscheint die geometrisierende Ornamentik, mit der manchmal das Fell der Bronzetiere bedeckt ist (Abb. 220). Ähnliches tritt uns in der Kunst gegenwärtiger Naturvölker nur auf Madagaskar entgegen. Von den abgebildeten altchinesischen Bronzegefäßen soll das erste (Abb. 218) nach dem „Po-ku-t'u-lu"


Abb. 217. Grillenmotiv in der chinesischen Ornamentik. Nach W. v. Hoerschelmann.

der Schang-Dynastie angehören; aus der Richthofenschen Sammlung veranschaulicht das zweite (Abb. 219), jetzt im Berliner Museum für Völkerkunde, den Stil der Tschau-Dynastie; das dritte (Abb. 220) stellt ein Opfergefäß in Gestalt eines Hasen mit Haken und Mäandern auf dem Felle nach der Abbildung eines jüngeren chinesischen Verzeichnisses dar.

Gestützt auf die Übereinstimmung der meist inschriftlich begründeten Zeitbestimmung der Bronzegefäße aus der Schang-, der Tschau- oder einer späteren Dynastie mit der „relativen Zeitbestimmung", die sich aus den von einigen Forschern als allgemeingültig anerkannten, von uns freilich nur bedingt zugegebenen „typologischen Entwickelungsfolgen" der Ornamentik ergibt, haben Hoerschelmann und Muth eine Entwickelungsgeschichte der Hauptformen und der Ornamentik dieser altchinesischen Bronzegefäße geschrieben, an der wir nicht vorübergehen dürfen. Mit der rein geometrischen Ornamentik verbunden, treten uns in der Schang-Zeit geometrisch stilisierte Tiere, Vierfüßer, Vögel, Fische und schlangenartige Geschöpfe entgegen, von denen die Vierfüßer trotz ihrer äußerlichen Unbestimmbarkeit vom „Po-ku-t'u-lu" manchmal als Drachen, manchmal als Tiger, manchmal gar als Schildkröten bezeichnet werden. Bald werden die ganzen Tiere, bald wird nur ihr Kopf wiedergegeben. Neben Formen, die sich bequem in ein Quadrat einschreiben ließen, stehen gereckte oder durch Ansätze in die Länge gezogene. Spaltung, Zergliederung und Verkümmerung der einzelnen Tierformen zerstören diese manchmal bis zur Unkenntlichkeit. Unsere Abbildung 221a, b, c und d stellt eine größere Gruppe solcher geometrisierter Tiere von chinesischen Bronzen zusammen. Neu hinzu treten in der Tschau-Zeit das Tierband und die Tierverflechtung. Auffallend ist die von Muth erkannte und geistreich nachgewiesene Verwandtschaft dieser ganzen altchinesischen mit der germanischen Tierornamentik der Völkerwanderungszeit (S. 105—111). Muth hat ihre Übereinstimmung und ihre Unterschiede gekennzeichnet. Während die germanische Tier- und Bandornamentik die kleinen Flächen, an denen sie vorkommt, im Flächenstil völlig füllt, umzieht die chinesische die großen Gefäße oder Glocken, an denen sie auftritt, nur band- und streifenweise, füllt die Bandstreifen aber ebenso vollständig aus wie die germanische ihre kleineren Fibelflächen. Die übrigen Unterschiede glaubt Muth auf die Verschiedenheit der Rassencharaktere zurückführen zu können. „Bei den Chinesen", sagt er, „begegnen wir allmählichen Übergängen, stetem Vermitteln, weitgehendem Maßhalten", bei den Germanen „äußern sich Überstürzung und Zwiespältigkeit, Widerspruch und Rücksichtslosigkeit". Eine Ableitung der germanischen von der chinesischen Tierornamentik hält aber auch Muth nicht für tunlich. Ähnliche Verzierungsziele erzeugen, wie wir schon wiederholt betont haben, unter ähnlichen Vorbedingungen auch unabhängig voneinander ähnliche Formen. Daß aber wirklich alle Bronzen, die nicht geometrisch, sondern organisch empfundene Fabeltiere und Pflanzenansätze wiedergeben, frühestens den letzten Jahrhunderten der Tschau-Dynastie oder gar erst der Han-Dynastie angehören, scheint uns doch noch nicht endgültig dargetan zu sein.


Abb. 218. Altchinesisches Bronzegefäß der Schang-Dynastie. Nach F. v. Richthofen.

Der große Reiz der alten Kultus-Bronzegefäße (Sakralbronzen) liegt übrigens in noch höherem Maße in der ernsten, großartigen Wucht ihrer mannigfaltigen Gesamtformen als in den Verzierungen und Inschriften, die sich ihnen so harmonisch anschließen, und die prächtige Patina tut das ihre dazu, ihnen Würde und Weihe zu verleihen. Ihnen Ähnliches hat die Kunstgeschichte nur wenig zu verzeichnen. Selbst in ihren Nachbildungen wirken sie noch so überzeugend auf uns, daß wir verstehen, weshalb chinesische und japanische Kenner sie für das Gewaltigste, Wertvollste und Heiligste halten, was die chinesische Kunst hervorgebracht hat.

Der alte kaiserliche Schatz von Peking, der wohl die besten dieser alten Bronzen enthielt, ist, wie es scheint, nach Jehol und Mukden geflüchtet worden, soll aber in einem neuen Museum zu Peking wieder vereinigt werden. Erst nach Eröffnung dieses Museums wird man wohl wirkliche Anhaltspunkte zur Beurteilung der Echtheit alter chinesischer Bronzen gewinnen. Immerhin müssen wir versuchen, einige Gefäße zu nennen, die mit Wahrscheinlichkeit der Zeit vor der Han-Dynastie zugeschrieben werden. Bekannt sind die zehn alten, den letzten Jahrhunderten der Tschau-Zeit entstammenden Bronzegefäße des Konfuzius-Tempels in Kü-fu, unter denen sich auch ein tierförmiges Gefäß für Weinopfer befindet; und oft genannt ist die alte Dreifuß-Henkelschale von 812 v. Chr. im buddhistischen Tempel der „Silberinsel“ bei Tschin-Kiang am Yangtsekiang, deren Rand mit „Schlüsselbartverzierungen“, deren Bauch mit einem dreireihigen Schuppenornament bedeckt ist. Lehrreich ist übrigens, wie stark die von Fr. Hirth aufgenommene und im „Toung-pao“ veröffentlichte Originalphotographie dieses Gefäßes von dessen Holzschnittnachbildung in einem der neueren chinesischen Sammelwerke (vor 1821) abweicht. Münsterberg hat beide Nachbildungen nebeneinandergestellt.



Abb. 219. Altchinesisches Bronzegefäß der Tschau-Dynastie, im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Nach F. v. Richthofen. (Zu S. 245.)

In Japan brachte die Ausstellung von 1906 alte chinesische Bronzen aus dem Kaiserlichen Palast und dem Privatbesitz zum Vorschein. Ob der Katalog sie alle richtig datierte, steht dahin. Daß ein Kelchgefäß mit einem Deckel in Gestalt eines von Tieren belebten, zerklüfteten heiligen Berggipfels schon der Tschau-Dynastie angehören sollte, erscheint unwahrscheinlich. Den Han-Dynastien erst werden andere Beispiele dieser Gefäßdeckel mit ausgesprochener Landschaftsplastik zugeschrieben.

Prächtige alte Bronzen aus dem Pekinger Raube sind ins Londoner Victoria und Albert-Museum gelangt. Nach Bushells Verzeichnis hat Holmes über sie berichtet. Noch der Schang-Dynastie werden mit Recht oder Unrecht ein prachtvoller Deckel- und Henkelkessel mit schlichtem geometrischen Randornament und Ungeheuerhenkeln, eine überaus kräftig gegliederte und mit reicher Tierornamentik versehene Altarvase und ein nicht minder altertümlich wirkender Dreifuß-Krater zugeschrieben, dessen Fußstück mit sehr derb stilisierten T'au-t'ie-Masken ausgestattet ist. Von den jüngeren Gefäßen ist eine Amphora von etwa 600 v. Chr. mit den T'au-t'ie-Fratzen am Bauche und Schlangenköpfen an den Henkeln von besonders eigenartiger Formenschönheit, wogegen das Gefäß in Gestalt einer Ente, das derselben Zeit zugeschrieben wird, schon wegen seiner Gold- und Silbereinlagen von besonderer Art ist.

Das älteste, in der Tat großartig streng geformte und verzierte Bronzeopfergefäß des

Ostasiatischen Museums zu Köln glaubte Ad. Fischer mit Sicherheit der Schang-Dynastie zuweisen zu können. An anderen Sakralgefäßen dieser Sammlung kann man den Wandel der Formensprache bis zur Ming-Dynastie verfolgen. Paris besitzt namentlich im Musée Cernuschi einige bemerkenswerte alte Bronzevasen, Berlin im Museum für Völkerkunde außer dem schon genannten (S. 245) aus „vorchristlicher Zeit" noch zwei andere bronzene Sakralgefäße und eine Glocke, auf der ein sehr altertümlich dreinschauender Löwe sitzt. Auch die städtische Sammlung zu Freiburg i. Br. besitzt einige gute altchinesische Bronzen, von denen Kümmel 1909 ein streng dreinblickendes Breitgefäß der Tschau-Dynastie, eine geschlossene, im Panzerstil verzierte Hochvase aber nur dem „Stil" der Schang-Dynastie zuschrieb. Die Kenner werden dem wirklichen Alter der Gefäße dieser Art gegenüber mit Recht immer skeptischer. Es ist aber schon etwas wert, wenn wir eine Bronze mit Sicherheit als Nachbildung im Stil dieser oder jener Zeit bezeichnen können.



Abb. 220. Altchinesisches Opfergefäß in Hasengestalt. Nach Paléologue. (Zu S. 245.)

Von Sakralgefäßen und anderen dem Kultus dienenden, auch wohl als Klassenabzeichen und als Schmuck getragenen Gegenständen aus Nephrit, das hauptsächlich aus Khotan (S. 129 bis 131) bezogen wurde, und aus Jadeït, das z. B. im benachbarten Birma vorkam, ist schon am Ende der Schang-Dynastie die Rede. Schon 1134 wird ein Aufseher der Nephritmagazine als kaiserlicher Beamter erwähnt. Ihre Formensprache entlehnen die in allen grünlichen Tönen bis zu leuchtender Smaragdfarbe schimmernden „Jade"arbeiten den alten Bronzen; die ältesten, die wieder ausgegraben worden sind, haben unter der Erde eine wunderbare braune Patina angenommen. Erhalten haben sich aber auch in China selbst nur äußerst wenige Stücke. „Außerhalb Japans und Chinas", schrieb Kümmel 1909, „besitzt wohl nur die großartige Bishopsche Jadesammlung im Museum zu Neuyork Stücke dieser Art."

Daß China auch während der drei ältesten Dynastien bereits eine ausgebildete, aber schlichte Töpferei besaß, ist schon erwähnt worden. Als ältester der jüngeren Zeit der Tschau-Dynastie (um 500 v. Chr.) entstammender glasierter Tontopf Chinas, über dessen Ausgrabung Börschmann berichtet hat, gilt ein auf der Scheibe hergestelltes Gefäß des Museums für Völkerkunde in Berlin. Die obere Hälfte des Topfes ist in die Glasurmasse getaucht worden, deren unregelmäßige Ausläufer in die untere Hälfte des Bauches übergreifen. Die Glasur ist schokoladebraun mit metallisch irisierendem Glanze.

Für die Geschichte der Malerei der Tschau-Dynastie ist es immerhin lehrreich, daß Konfuzius selbst 517 die Bildnisgestalten an den Wänden des Kaiserpalastes der Hauptstadt Lo-Yang beschreibt. Näheres aber hören wir nicht über sie.

3. Die chinesische Kunst der Han-Dynastien 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.

Während der einigenden und kraftvoll zusammenfassenden Herrschaft der früheren, der westlichen Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 8 n. Chr.) bewahrte die altchinesische Gesittung auf

taoïstischer Grundlage ihre volkstümlich nationale Eigenart und Selbständigkeit. Otto Messing hat nachgewiesen, wie die alte chinesische Staatsreligion, die bis zur Tschau-Dynastie fast monotheistisch erscheint, dann, als hauptsächlich Himmel und Erde verehrt wurden, einen beinahe dualistischen Charakter erhielt, auch durch die nebenher herrschende Ahnenverehrung, die den verdienstvollen Verstorbenen des Reiches, der Provinz, der Stadt und des eigenen Hauses Gedächtnistempel errichtete, noch keineswegs zum Polytheismus wurde. Erst als der „Taoïsmus" sich mit dem uralten volkstümlichen Dämonenglauben vermischte, entstand das „taoïstische Pantheon", über dessen geschichtliche Entwickelung und heutige Gestalt Herbert Müller eingehende Forschungen angestellt hat. Den alten Naturgottheiten des Himmels, der Erde, der Sterne, der Ströme, der Berge, der Winde, der Wolken und des Meeres gesellten sich nunmehr, wahrscheinlich durch das taoïstische Schrifttum gestaltet, als Gottheiten der Geisteswelt die Ideenverkörperungen, aber auch die vergötterten Recken der Heldensage und der Geschichte. Diesem mehr literarischen Pantheon gegenüber erhebt dann unter der Herrschaft der späteren, der östlichen Han-Dynastie (25—220 n. Chr.) der Buddhismus sein Haupt, der seine vergöttlichten Buddha-, Lohan- und Bodhisatwabilder mitbrachte und dadurch zu einer Vielgötterei führte, die ursprünglich durchaus nicht in seiner Absicht gelegen hatte. Boerschmann hat anschaulich dargestellt, wie hier noch in der dem alten Staatskultus gegenüberstehenden Volksreligion die Lehren des Konfuzius, des Taoïsmus und des Buddhismus einander so völlig durchdrangen, daß sich ihre Bilder und ihre Anhänger oft genug friedlich in denselben Tempeln vereinigten. Trotz des Eindringens des Buddhismus tragen dementsprechend auch die Kunstwerke der jüngeren Han-Dynastie, abgesehen von einigen westasiatischen Entlehnungen, immer noch das alte echt chinesische Gepräge, das ihnen den Reiz einer einheitlichen Empfindung verleiht. Ein Han-Kaiser opferte 196 v. Chr. zum ersten Male am Grabe des Konfuzius; und auf Reliefbildern der Han-Dynastien treten uns zum ersten Male Darstellungen göttlicher Wesen in Gestalt taoïstischer Verkörperungen der Himmelsgestirne, des Windes, der Wolken und des Meeres entgegen.

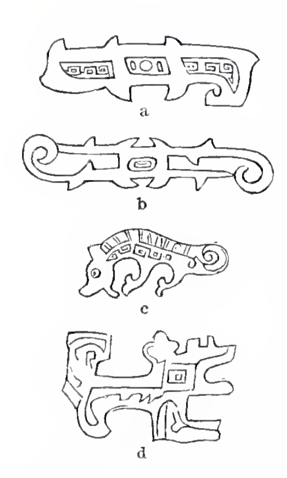
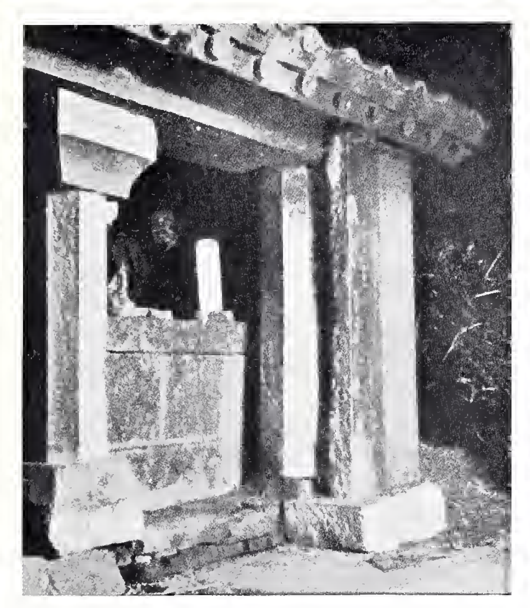


Abb. 221. Geometrisierte Tiere von chinesischen Bronzegefäßen. Nach W. v. Hoerschelmann. (Zu S. 245.)

Von der Baukunst der Zeit der früheren Han-Dynastie erfahren wir durch alte chinesische Schriftquellen mehr, als wir uns vergegenwärtigen können. Großartig soll sie sich unter Kaiser Kao Tsu (202—195) und unter Kaiser Wu Ti (140—82 v. Chr.) in den Prachtgebäuden der im Umfang von 33 km regelrecht angelegten Residenzstadt Tschangan (Provinz Schensi) entfaltet haben. Wu Tis Hauptpalast soll sich mit reich geschmückten Einzelbauten bis zur Höhe von 150 m erhoben haben. Die eigentliche Hauptstadt Chinas unter den früheren Han war Lu in der Provinz Schantung, unter den späteren Han, seit 25 n. Chr., Lo-Yang in der Provinz Honan. Daß schon in der Han-Dynastie Taoïstentempel und Gedächnistempel errichtet wurden, hat Boerschmann wahrscheinlich gemacht. Daß schon unter Kaiser Ming Ti (58 bis 75 n. Chr.) der erste Staatstempel für Konfuzius in dessen Geburtsstadt Kü-fu (Provinz Schantung) geweiht wurde, hat Tschepe gezeigt. Der Tempel wurde 1214, 1499 und 1724 ein Raub der Flammen. Der jetzige Tempel, der 1724—30 erbaut wurde, enthält höchstens noch einige Steinsäulen des prachtvollen Neubaues von 1500 bis 1504. An dem mit ihm verbundenen Grabe des Konfuzius weist höchstens die eigentliche Grabsteinanlage in die Han-Zeit



a Grabhalle der Han-Zeit in der Provinz Schantung. *Nach A. Fischer.*



b Buddha-Felsenhochrelief von Yün Kang bei Ta t'ong fu (Prov. Schansi). *Nach Chavannes.*



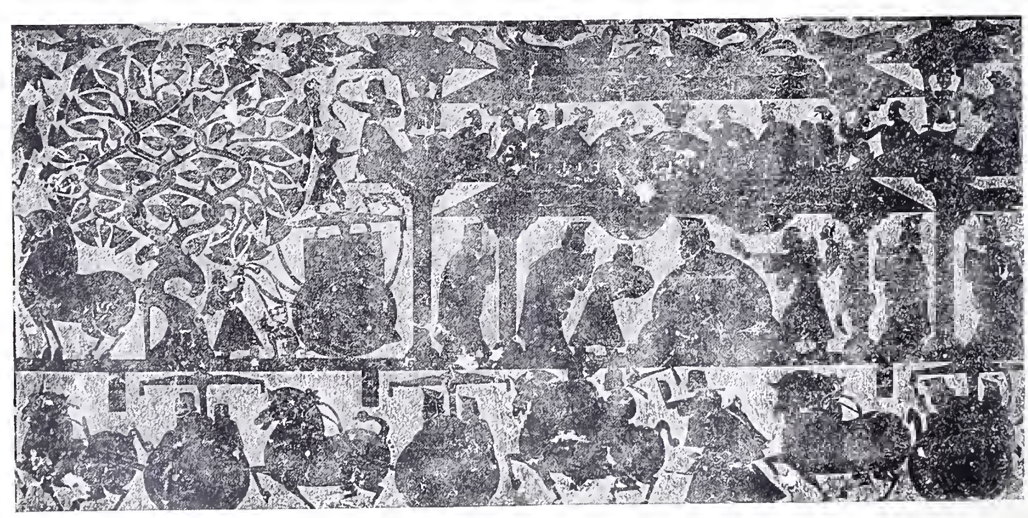
c Vielarmige Gottheit von der Türleibung der 4. Grotte zu Yün Kang bei Ta t'ong fu (Prov. Schansi). *Nach Chavannes.*



d Torwächter. Felsrelief am Eingang einer der Grotten von Long Men (Prov. Honan). *Nach Chavannes.*

a Altchinesische Wagen- und Reiterzüge.
Grabrelief der Han-Dynastie von Hiao-t'ang-Schan (Schantung).

Nach Chavannes.



b Empfang des Königs Mu im Palaste. Chinesisches Relief des 2. Jahrhunderts n. Chr. in einer Grabkammer der Familie U zu Kiasang (Schantung).

Nach Chavannes.

oder eine noch frühere Zeit zurück. Erhalten haben sich auch an anderen Orten nur einige Gräber, deren Wandreliefs wir kennen lernen werden, einige einfache kleine Grabhallen oder Opfertempelchen, über die Ad. Fischer und Volpert berichtet haben, und eine Anzahl steinerner, in ihren oberen Teilen ausladend gegliederter, mit Bildwerken und mit Inschriften versehener Gedächtnispfeiler, wie sie paarweise vor Gräbern oder Grabhallen aufgestellt zu werden pflegten. Chavannes hat einige solcher Gedächtnispfeiler aus den Provinzen Schantung, Honan und Szetschuan veröffentlicht. Unsere Abbildung 222 gibt die Südseite des Westpfeilers am Grabe U-leangs zu Kiasang in Schantung wieder, und Volpert hat wahrscheinlich gemacht, daß die Grabpfeiler dieser Art als die Vorläufer der Ehrenpforten (Pai-lu) anzusehen sind, die sich aus ihnen entwickelt haben. Bemerkenswert ist die von Ad. Fischer veröffentlichte kleine Grabhalle der Provinz Schantung (Tafel 34a), deren achteckige Steinpfeiler mit merkwürdigem, aus derber Hohlkehle und Viereckplatte bestehendem Kapitell bekrönt sind, während ihr Dach mit steinernen Nachbildungen von Ziegelpfannen belegt ist.

In jenen Grabreliefs, die wir kennen lernen werden, sind große Hallenbauten mit schon vorspringenden, aber noch nicht geschweiften Doppeldächern dargestellt. Sie mögen uns den Eindruck der öffentlichen Bauten der Han-Zeiten annähernd vergegenwärtigen. Wohnhäuser mit Satteldächern und viereckigen Fenster- und Türöffnungen aber werden uns durch kleine, aus Ton gebrannte Hausmodelle veranschaulicht, die Laufer aus Gräbern der Han-Zeit veröffentlicht hat. Sie erinnern an die vorgeschichtlichen Hausurnen (Bd. 1, S. 43 und 434) Europas, die freilich anderen Zwecken gedient haben.


Abb. 222. Gedächtnispfeiler vom Grabe des U-leang zu Kiasang in Schantung. Nach Chavannes.

Die Bildnerei der Han-Zeit hat unzweifelhaft bereits vollrunde steinerne Standbilder von Menschen und Tieren geschaffen. Erhalten aber hat sich kaum etwas der Art, außer den von Volpert wieder ausgegrabenen, in der Inschrift genannten, aber verloren geglaubten Löwen vom Grabmal der Familie U in Kiasang (Schantung), die in ihrer altertümlich derben, aber kecken „Naturnähe“ noch nichts von der konventionellen Verschnörkelung der späteren chinesischen Löwen verraten. Erhalten haben sich vor allem zunächst in der Provinz Schantung eine Anzahl von steinernen Grabbildwerken, die in ihrer flächenhaften Reliefstilisierung außerordentlich lehrreich für die ganze chinesische Zeichenkunst dieser Tage sind. Chavannes, der ihnen schon 1893 ein besonderes Werk gewidmet hatte, hat sie nach erneuter Untersuchung 1909 mit anderen nordchinesischen Bildwerken dieser und späterer Zeiten in einem neuen großen Werke zusammenfassend veröffentlicht. Hauptsächlich handelt es sich nach wie vor um die steinernen Bildtafeln von zwei verschiedenen Grabstätten, deren eine auf der Höhe Hiao-t'ang-schan liegt, deren andere, schon längst von der chinesischen Regierung in Obhut genommene, das „Museum“ am Fuße des Berges U-tsche-schan bei Kiasang bildet.

Die acht (nach chinesischer Zählung elf) Relieftafeln von Hiao-t'ang-schan sind die älteren. Sie gehören noch dem 1. Jahrhundert v. Chr., dem Ende der früheren Han-Dynastie, an (Taf. 35a). Ihr uneigentliches Relief ist nur durch die breite Aushöhlung der Umrisse gebildet. Die großen, figurenreichen Darstellungen aus der chinesischen Geschichte und Sage sind in verschiedenen, locker gereihten Plänen ohne jeden Versuch räumlicher Täuschung übereinander angeordnet. Das Hintereinander in der Vertiefung wird in der Regel durch ein loses Übereinander, bei den Pferden der Viergespanne aber, wie im altägyptischen Relief, durch eine Vervierfachung nach innen wiedergegeben; die Zeichnung der Verdeck-Wagen setzt einige perspektivische Beobachtung voraus. Vor dem Hintergrunde von Bergen, von Brücken und von Gebäuden, deren Doppeldächer noch keine chinesische Schweifung zeigen, bringen diese Darstellungen lange Züge oder auch Handgemenge von Kriegern zu Fuß, zu Roß und auf jenen zweiräderigen Wagen zur Anschauung; dazwischen Kamele und Elefanten; aber auch friedliche und häusliche Vorgänge. Die meisten Menschen und Tiere sind im Profil dargestellt, wenngleich gelegentlich, wo die Handlung es mit sich bringt, auch halb oder ganz von vorn gesehene Gestalten vorkommen, die aber immer die unperspektivische Augenbildung und die ausdruckslosen Züge jeder primitiven Kunst zeigen; dabei ist alles von national-chinesischem Gepräge in Tracht und Haltung und von wunderbarer Lebendigkeit der Hauptbewegungen. Besonders die Pferde mit ihren rundlichen Leibern und dünnen, aber strammen Beinen sind von erstaunlicher Kraft der Bewegung im Ziehen, Schreiten, Traben und selbst im gestreckten Galoppieren dargestellt. Bemerkenswert ist, daß schon hier, nach Bushell hier zum ersten Male, langgestreckt in besonderen Breitfeldern, der chinesische Drache (Lung) und der chinesische Phönix (Feng huang), auf anderen Platten aber die Sonne, der Mond und die Sternbilder dargestellt sind (S. 248); die Sterne erscheinen als Scheiben, die durch Linien miteinander verbunden sind.



Abb. 223. Ehernes Räuchergefäß der Han-Zeit, im Kunstgewerbemuseum, Berlin. Nach Kümmel. (Zu S. 252.)

Die sechsundvierzig Relieftafeln im „Museum" am Fuße des Berges U-tsche-schan bei Kiasang gehören verschiedenen Gräbern der Familie U an. Daß Grabreliefs eines U-leang, nach dem man die ganze Gruppe benannte, darunter seien, ist widerlegt worden. Ihre Darstellungen, die sich als wirkliche flach erhabene Arbeit geben, werden der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. zugeschrieben. Die gleichmäßig über den Grund verstreuten oder streifenweise angeordneten Darstellungen sind von teppichartiger Gesamtwirkung. Taoïstische Wind- und Wolkengottheiten sowie Meerdämonen, die teils auf Fischen reiten, teils in Fischkörper übergehen, bilden besondere Gruppen. Die Bäume erscheinen, wie in mittelalterlichen Miniaturen Europas, noch flächenhaft ornamental stilisiert mit schematischen Verästelungen und wenigen großen Blüten oder Blättern. Die Palasthallen sind auch hier noch mit überstehenden, aber geradlinigen Doppeldächern versehen. Dargestellt sind die verschiedenartigsten Vorgänge aus der chinesischen Sage und Geschichte. Pferde mit Reitern oder vor zweiräderigen bedeckten

Karren spielen auch hier eine Hauptrolle. Hervorgehoben seien der Kampf auf einer Brücke, die Auffindung eines alten Bronzedreifußes in einem Strombette und der Empfang des Königs Mu durch Hsi-Wang-Mu (Taf. 35 b). Gerade dieses Empfangsbild veranschaulicht uns die Zusammenstellung einer Palasthalle mit einem großblätterigen, flach stilisierten Blütenbaume und mit Wagen und Reitern, die reizvoll bewegt erscheinen. Die Bewegungen sind hier noch freier und lebendiger als auf jenen älteren Reliefdarstellungen. Außer menschlichen Gestalten werden auch Pferde und Wagen gelegentlich von vorn dargestellt. Was erzählt werden soll, wird durch die Wiedergabe des Höhenpunktes der Handlung deutlich veranschaulicht.

Auf demselben Boden wie diese Reliefs stehen die von 147 n. Chr. datierten Darstellungen jener zweidachig gedeckten Gedächtnispfeiler (Abb. 222), die vor dem Museum unter dem Berge U-tsche-schan stehen, auf demselben Boden die Reliefs der Gedächtnispfeiler von Tengfong (Provinz Honan) und von Ya-tschëu-fu (Provinz Szetschuan), die Chavannes veröffentlicht hat. Einer der Pfeiler der „Mutter des K-ai" zu Tengfong zeigt z. B. einen Drachen zwischen zwei Bäumen, deren Kronen herzförmig umrissen sind, und zwei angebundene, ungeduldig erregte Pferde an einem Baume mit schlichten, in große mandelförmige Blätter auslaufenden Ästen. Über die Entwickelung der Baumdarstellung in der chinesischen Flächenkunst von der Han- bis zur Tang-Zeit hat Otto Fischer lehrreiche Studien veröffentlicht. Der Han-Zeit entstammt auch die eigenartige, von Adolf Fischer nach Europa gebrachte Steinsäule des Berliner Museums für Völkerkunde, deren Sockel aus zwei bandartig durcheinander geflochtenen Hochreliefschlangen besteht, während ihr Rundschaft mit phantastischen, ornamental verstreuten Gestalten bedeckt ist. Eine ähnliche Säule besitzt das Ostasiatische Museum zu Köln. Ganz im Stil der Reliefs der Familie U aber sind die Darstellungen der drei Sarkophagplatten gehalten, die ebenfalls Ad. Fischer fürs Berliner Museum für Völkerkunde erworben hat. Die eine erinnert stark an die Empfangsszene von U-tsche-schan. Die Bäume, vielleicht Kiefern, zu beiden Seiten der Haupthalle und ihrer dreidachigen Türme aber sind hier bereits natürlicher verzweigt und umrissen als dort.



Abb. 224. Chinesischer bronzener Traubenspiegel, im kaiserlichen Schatzhaus zu Nara (Japan). Nach Wilhelm. (Zu S. 252.)

An den Bronzegefäßen der Han-Zeit entwickeln sich, nach dem „Po-ku-t'u-lu", schon aus der letzten Tschan-Zeit heraus immer natürlichere, anfangs in der Regel noch in ornamentaler Geometrie geschwungene, allmählich immer freier und wahrer werdende Tierdarstellungen; ja, vereinzelt treten in Jagdszenen schon Menschendarstellungen hinzu. Auch die Gefäßformen werden gefälliger, wie z. B. das von Kümmel veröffentlichte Sakralgefäß des Städtischen Museums

in Freiburg zeigt; und vollends eine neue Empfindung atmen die goldtauschierten ehernen Räuchergefäße, deren Deckel, in eine Berglandschaft verwandelt, einen von Meereswogen umwallten, von Tieren belebten, vielfach zerklüfteten Berggipfel veranschaulichen. Die Darstellungen dieser Art sind als eine Art Insel der Seligen aufzufassen. Ein solches Räuchergefäß des Berliner Kunstgewerbemuseums schreibt auch Kümmel der Han-Zeit zu (Abb. 223).

Vor allem aber spricht sich das reine Naturgefühl in den Verzierungen der Rückseiten der Bronzespiegel aus, die sich in den Schriftquellen schon aus der Tschau-Zeit heraus, in unseren Sammlungen aber, wie auch Wilhelm in seiner Studie über sie anerkennt, erst aus der Han-Zeit heraus verfolgen lassen. Der Rand der Spiegel, denen die konzentrisch empfundenen Darstellungen in Kreisen eingeordnet sind, ist in der Han-Zeit wohl noch durchweg glatt kreisrund. Eine reiche natürliche Tier- und Pflanzenornamentik tritt an den Spiegelböden siegreich neben die geometrischen Elemente, die bald beiseite geschoben werden. Abbildungen von Göttern und Halbgöttern sind selten; um so häufiger werden phantastisch gewundene, gehörnte und ungehörnte Drachen, die sich von schlanker Hochbeinigkeit zu raumfüllender Behäbigkeit entwickeln, und eigenartige Phönixgestalten dargestellt, die mit Zauber- und Segensformeln verbunden werden. Pferde, deren „fliegender" Galopp die leidenschaftliche Bewegungslust dieser chinesischen Kunst veranschaulicht, kommen in verschiedenen Verbindungen vor, oft von Blumen- oder Blätterbüscheln in flächenhafter Stilisierung umgeben. Auch menschliche Gestalten mischen sich, ohne besonders hervorzutreten, in diese Ornamentik. Eine besondere Klasse bilden die Traubenspiegel, deren westasiatisch-hellenistische Herkunft zu offensichtlich ist, um geleugnet werden zu können. Die naturalistische Pflanzenrankenwelle bildet, reich mit Weinlaub und Trauben durchflochten, die Grundlage; kleine Tiergestalten der verschiedensten Art, oft in besonderer Weise von oben gesehen, öfter in lebhafter Bewegung hindurchhuschend, jagend oder springend, sind zwischen die Trauben und Blätter verteilt. Ähnliches fanden wir in der hellenistisch-römischen, aber auch, wie wir schon in der ersten Auflage dieses Buches hervorhoben, z. B. am Palaste zu Mschatta (S. 117, 118 und unten), in der vorderasiatischen Kunst. P. Reineke ist geneigt, in diesen fremden Elementen eine altsibirische Kunstübung, die mit der chinesischen in Beziehung gestanden habe, fortleben zu sehen. Andere denken an direkte baktrische Vermittelung. Alle diese Schmuckspiegel, einschließlich der Traubenspiegel, die Wilhelm übrigens, den chinesischen Schriftquellen entgegen, in eine etwas jüngere Zeit herabrücken möchte, kennen wir zunächst aus den Abbildungen jener alten Bronzekataloge, wie des „Po-ku-t'u-lu". Erhalten haben sich einige der schönsten Traubenspiegel im königlichen Schatzhaus (Schosóin) zu Nara in Japan (Abb. 224), andere in anderen japanischen Sammlungen, ein von Muth veröffentlichter Traubenspiegel bei Prof. Dr. Conrady in Leipzig. In den öffentlichen europäischen Sammlungen sind chinesische Bronzespiegel spärlich vertreten. In Köln besitzt das Ostasiatische Museum einige charakteristische Stücke der genannten Arten. Von deutschen Sammlungen in China, die altchinesische Bronzespiegel besaßen, waren die von R. Wilhelm in Tsingtau und von Knuth in Tsinanfu zu nennen.

Daß auch die Töpferei sich in der Han-Zeit weiterentwickelte, versteht sich von selbst. Berühmt sind Gefäße mit blattgrüner, manchmal vor Alter irisierender Glasur, die in ihren Formen und Verzierungen den Bronzegefäßen nachgebildet sind. Manchmal sind sie von Reliefbändern umzogen, die Jagdszenen und andere Vorgänge mit Pferden in jenem „fliegenden Galopp" darstellen. Verhältnismäßig häufig sind niedrig zylindrische, mit Füßen versehene Gefäße, deren Deckel, wie jene Bronzegefäße (s. oben), in echter Landschaftsplastik eine

Berginsel im Meere darstellen. „Hill Jars", Bergkrüge, nennt Laufer sie. Die Tongefäße aller dieser Arten sind erst in den letzten Jahrzehnten in großer Anzahl den chinesischen Gräbern der Han-Zeit entstiegen. Die meisten scheinen sich in amerikanischen und neuchinesischen Sammlungen sowie in der Sammlung Eumorphopoulos bei London zu befinden. Einen einfachen Han-Zeit-Topf mit blattgrüner Glasur erwarb die Dresdener Porzellansammlung.

Kunstgeschichtlich wichtiger als alle diese Gefäße der Han-Keramik aber sind die ebenfalls durch Laufers Buch bekanntgewordenen bildnerischen Grabbeigaben aus gebranntem Ton, die hauptsächlich in der Provinz Schensi zum Vorschein gekommen sind: kleine Nachbildungen menschlicher Häuser, Wagen, Geräte jeder Art, kleine Gestalten von Reitern und von Frauen, von Haustieren wie Rindern, Schweinen und Kamelen, Gänsen, Enten und Hühnern, in denen das Streben nach Natürlichkeit ohne Feinheit der Durchbildung schlicht und derb zum Ausdruck kommt. Von den öffentlichen Sammlungen Europas, die diese lehrreichen Werke altchinesischer Kleinkunst nach der Londoner Ausstellung von 1910 erwarben, sind, außer dem British Museum und dem Louvre, namentlich das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und das Ostasiatische Museum in Köln zu nennen. Von den namhaften Privatsammlungen, in denen sie Aufnahme gefunden, steht die Sammlung Eumorphopoulos bei London obenan. Von manchen Kennern aber werden die natürlichsten und lebendigsten dieser kleinen Tonbildwerke, die uns unwillkürlich an die Beigaben altägyptischer Gräber erinnern, erst der Wei- oder gar der T'ang-Dynastie zugeschrieben.

Unsere Kenntnis der chinesischen M a l e r e i der Han-Zeit beruht nach wie vor lediglich auf den chinesischen Schriftquellen. Ein Dutzend Malernamen, mit denen wir dieses Buch nicht belasten können, tauchen aus ihnen auf; Anekdoten werden von ihnen erzählt; Bilder verschiedener Art, namentlich aber Bildnisse werden ihnen zugeschrieben; die meisten scheinen auf den Wänden von Tempeln und Palästen gemalt gewesen zu sein. Erhalten hat sich nichts von alledem. Wir müssen froh sein, daß jene flachen Grabtafelreliefs, die wir kennen gelernt haben, uns eine reiche und überzeugende Anschauung von den Flächendarstellungen unter den Han-Dynastien gewähren.

4. Die chinesische Kunst vom Ende der Han-Dynastien bis zum Beginn der Sung-Dynastie (221—960 n. Chr.).

Der nächste große Zeitraum der chinesischen Kultur- und Kunstgeschichte steht unter dem Zeichen des Buddhismus. Schon im 1. Jahrhundert war die „Lehre der Selbsterlösung" vom Ganges nach China verpflanzt worden; aber erst nach dem Erlöschen der zweiten Han-Dynastie hatte sie sich im Reiche der Mitte so weit verbreitet, daß sie das Geistesleben der Gebildeten beherrschte. Weï-Hié (Hsieh), der erste chinesische Maler, der Buddhabilder malte, wird um 300 n. Chr. angesetzt. Als der Kaiser Hiao-U-ti dem Fo, wie Buddha in China genannt wurde, um 381 einen Tempel in Nanking errichtete, lag ganz China dem Heiligen zu Füßen. Im 6., 7. und 8. Jahrhundert blieb der Foïsmus die herrschende Lehre in China. Während der Herrschaft der T'ang-Dynastie, gegen die Mitte des 9. Jahrhunderts, aber setzten die Anhänger der alten chinesischen Religionen seine Unterdrückung durch. An 45000 buddhistische Tempel und Klöster sollen damals zerstört worden sein; und erst 400 Jahre später erhob die indische Lehre, die niemals völlig verdrängt gewesen, in China von neuem siegreich ihr Haupt.

Niemals vielleicht hat eine neue Lehre die Kunst eines Landes ausgiebiger befruchtet als der Buddhismus die chinesische Kunst. Sind die meisten der zahlreichen indischen Originalwerke —

Buddhastatuen jeder Größe, buddhistische Gemälde und Geräte, die in den ersten Jahrhunderten nach unserer Zeitrechnung in China eingeführt wurden — auch in den Stürmen des 9. Jahrhunderts zugrunde gegangen, so sind sie doch die Vorbilder der buddhistisch-chinesischen Schöpfungen gewesen, die mittelbar die gesamte chinesische Kunst umgestaltet haben.

War es in religiöser Beziehung die nördliche, zum Teil mit brahmanischen Elementen verquickte buddhistische Lehre Indiens, die in China Aufnahme fand, so erklärt sich auch, daß in künstlerischer Beziehung die von der Formenwelt Griechenlands oder doch Westasiens beeinflußte Gandharaschule ihre Formensprache nach China verpflanzte. Wenn wir den Grundtypus der Buddha-Darstellungen der Gandharaschule für indischen, nicht für griechisch-römischen Ursprungs ansehen (vgl. S. 158—159), so erscheinen uns auch alle jene zahlreichen, mit untergeschlagenen Beinen in streng frontaler Haltung auf dem Lotoskelche thronenden Buddhagestalten der chinesischen Kunst (Abb. 225) als indischer, nicht griechischer Abstammung; aber alles, was sich an freierem Fluß der Gewandung, manchmal auch der Haarbehandlung, an größerer Bestimmtheit der menschlichen Formengebung, an klarerem Zusammenschluß der Handlungen in der Gandharaschule als hellenistische Kunstsprache erkennen läßt, findet sich in plastischen und mehr noch in malerischen Darstellungen der chinesischen Kunst wieder und weist demnach trotz aller chinesischen Umgestaltungen und Zutaten auch hier vielfach noch deutlich auf griechische Erfindungen zurück. Der manchmal auch stehend dargestellte Buddha ist der eigentliche Idealtypus der chinesischen Kunst. Ihre hauptsächlichste weibliche Idealgestalt aber ist eine weibliche Umbildung des indischen Bodhisatwa Awalokiteschwara, ist Kuan-yin, die Göttin des Erbarmens, die, wenn sie mit dem Kinde an der Hand oder auf dem Schoße dargestellt ist, an die christliche Madonna erinnert, manchmal für eine solche gehalten worden und vielleicht auch wirklich durch sie bedingt ist (Abb. 226). Gerade mit ihrer fast arischen Formenbildung und ihrem still-seelischen Gesichtsausdruck nehmen diese Gestalten eine Sonderstellung in der chinesischen Kunst ein.


Abb. 225. Chinesische Buddhastatue aus Bronze, im Museum Cernuschi zu Paris. Nach Paléologue.

Vom Standpunkt der chinesischen Nationalkunst angesehen, erwiesen sich die indische Kunst, die Gandharakunst und wohl auch die osttürkestanische Kunst, die mit dem Buddhismus in China einzogen, als weit gefährlichere Eindringlinge als alle vorhergehenden westlichen Elemente. Aber daß sie der Formensprache der chinesischen Kunst Geschmeidigkeit, ihrer Seelensprache ungeahnte mystische Tiefen verliehen, läßt sich nicht leugnen; und gerade weil die national-chinesische Kunst gleichzeitig verstand, unbekümmert um die buddhistische Nebenherrschaft, auf ihren eigenen Pfaden heimische Höhen zu erklimmen, gelang es ihr schließlich, der buddhistischen Kunst Herr zu werden, sie sich anzupassen und zu einem unauslöslichen Teile ihrer selbst zu machen.

Die klassische chinesische Kunst, in der wir von nun an fast überall die buddhistische und die nationale Richtung unterscheiden müssen, beginnt unter den Tsin-Dynastien (265 bis

420), entwickelt sich in der Zeit der „Nord- und Süd-Dynastien“ (420—581), namentlich in der Wei-Dynastie (336—549), und erreicht ihre erste frische Jugendblüte in der Sui-Dynastie (581—618), um sich dann in der T'ang-Dynastie (618—906), der sich die „fünf kleinen Dynastien“ (907—960) noch ebenbürtig anschließen, zu männlicher Kraft zu entfalten. Von den drei Hauptstädten des Reiches, Tsch'angan (Provinz Schensi), Lo Yang (Provinz Honan) und Tschiangfu (Provinz Kiangsi), ging zur Zeit der Sui-Dynastie Tsch'angan als Siegerin hervor.

Von der chinesischen Baukunst auch dieses Zeitraumes haben sich, wie es scheint, nur vereinzelte Reste erhalten. Die Geschichte der meisten Tempel- und Palastbauten, von denen wir hören, ist eine Chronik der räuberischen Überfälle und der Blitzschläge, die sie zerstört haben. Oft aber wird auch berichtet, daß die Prachtbauten oder Bautengruppen nach ihrer Zerstörung in der alten Art wiederaufgebaut worden; wir dürfen daher annehmen, daß die heute erhaltenen chinesischen Gebäude mehr oder weniger getreue Abbilder der Bauwerke der Jahrhunderte sind, die uns hier beschäftigen. Bei aller Mannigfaltigkeit der Einzelgestaltungen folgt doch schon der Gesamtgrundriß der chinesischen Tempel, folgt schon die Art der Verteilung der Einzelbauten in die umfriedete, Höfe und Gärten umschließende rechteckige und symmetrische Gesamtanlage einem überlieferten Schema, dessen Grundzüge überall wiederkehren. Die südliche Eingangsseite pflegt die Schmalseite des Gesamtrechtecks zu sein; aber die südliche Eingangsseite der Einzelgebäude ist immer deren Breitseite.


Abb. 226. Weiße Porzellanfigur der Göttin Kuan-yin. Nach dem Original in der Dresdener Porzellansammlung.

Um uns den Grundriß chinesischer Normaltempel zu vergegenwärtigen, können und müssen wir uns daher an Bauten halten, die erst in späteren Jahrhunderten entstanden und in ihrer jetzigen Gestalt modern sind. Von Boerschmann aufgenommene Grundrisse mögen uns dazu verhelfen. Einen buddhistischen Normaltempel vergegenwärtigt uns einer der Tempel der Kuan-yin, der Göttin der Barmherzigkeit, auf der Meerinsel Pu-t'o-schan in der Provinz Tschekiang. P'u-tsi-ßö, Tempel der Welterlösung, wird er genannt (Abb. 227). Das Hauptgehege seiner Anlage ist dreiachsig. In der Mittelachse beginnt sie mit dem Pei t'ang genannten „Tafelhaus“, in dem steinerne Urkunden über die Gründung und den Besitz des Tempels aufbewahrt werden. Dann folgt der in breitem Rechteck hingegossene heilige Lotosteich, über den eine flache, in der Mitte mit einem achteckigen Kiosk überbaute Brücke zum Haupteingang führt; hier erhebt sich die große Durchgangshalle Yü pei t'ang, vor der zwei Löwen Wache halten; in den Nebenachsen aber bilden zwei kleinere Seitentore die für gewöhnlich benutzten Eingänge. Im ersten Querhof erheben sich mit doppelten Dächern auf quadratischer Grundlage links und rechts der Paukenturm (Ku lo) und der Glockenturm (Tschung lo). Den Durchgang zum inneren Tempel bilden wieder zwei Seitentore in den Nebenachsen, in der Hauptachse aber die Halle der vier Himmelskönige (T'ien wang tien), deren Gestalten hier als Wächter dargestellt sind. Weiter nördlich, in der Mitte der Gesamtanlage, steht noch auf breiter Terrasse die große zweidachige Gebetshalle Ta tien, deren Inneres, reich mit Bildern der Kuan-yin verziert, in der Richtung der Hauptachse in fünf basilikal wirkende Schiffe geteilt ist. Dann folgt in der Mittelachse die Halle des Gesetzes, Fa t'ang, die anderwärts als Predigthalle benutzt wird, folgt das feine

„Tor der fallenden Blumen" Tsch'ui hua men, folgt am Schlusse der Anlage die Wohnung des Oberpriesters. In den Seitengebäuden der beiden inneren Haupthöfe stehen vor der Haupthalle die 18 Lohan, die vielgenannten Jünger des göttlichen Buddha.

Einen staatlichen Gedächtnistempel aber veranschaulicht uns der Konfuziustempel zu Taianfu in der Provinz Schautung (Abb. 228). Die Anlage beginnt hier an der Südseite mit einer Geistermauer (S. 235), der zuliebe die Eingänge an die West- und Ostseite des Vorhofes verlegt sind. Vom Vorhof führt ein regelrechter Torbau mit drei Durchlässen in den Ehrenhof, in dem zu beiden Seiten Inschrifttafeln aufgestellt sind, während in seiner Mitte ein Teich angelegt ist, über den drei Brücken auf die große Torhalle zuführen, die den vorderen Hof mit dem Haupthof verbindet. An der Rückseite dieses Haupthofes erhebt sich hinter breiter Treppenterrasse die eigentliche Haupthalle des Tempels des Konfuzius, während links und rechts vor diesem als Seitengebäude die Hallen stehen, die den Schülern des Weltweisen gewidmet sind. Hinter der Haupthalle gelangt man durch einen Querhof in den hinteren Hof, dessen Haupthalle „den heiligen Erinnerungen" geweiht ist. Die Seitenbauten vor ihr sind Wohn- und Schulgebäude.

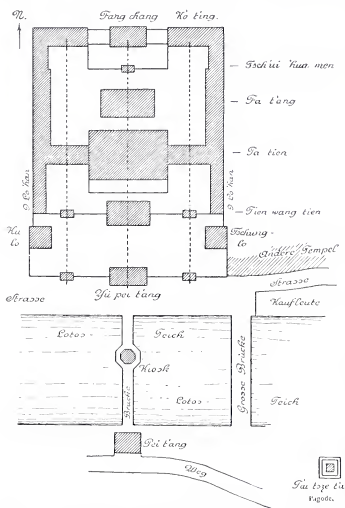


Abb. 227. Grundriß des Tempels P'u-tsi-ßö auf der Insel Pu-t'o-schan, Provinz Tschekiang. Nach Boerschmann. (Zu S. 255.)

Kult- und Gedächtnistempel ähnlicher Anlage sind, wie gesagt, wahrscheinlich schon in den Jahrhunderten gebaut worden, von denen wir reden. Auch die Doppeldächer, deren konkav geschweifte Hauptformen sich in der Han-Zeit noch nicht nachweisen lassen, werden sich in diesen Jahrhunderten in ganz China durchgesetzt haben, und jene vielstöckigen, aus den buddhistischen Stupa-Aufsätzen entwickelten chinesischen Turmpagoden erheben sich jetzt schon in verschiedener Gestalt neben Tempeln und im Freien.

Aus der T'ang-Zeit, aus dem 7. Jahrhundert, hat sich oder hatte sich bis 1900 auf dem Tempelberge der Westhügel bei Peking ein ganz altertümlich gestalteter, auf Steingrundlagen aus Backsteinen errichteter Pagodenturm dieser Art erhalten, der sich auf achteckiger Grundlage in 13 niedrigen Stockwerken erhebt oder erhob. Eine andere Pagode aus der T'ang-Zeit steht zu Ping-yang-fu in der Provinz Schansi. Eine Reihe „sehr alter" Pagoden läßt sich in der Provinz Tschekiang nachweisen. Von den erhaltenen Ehrenpforten reicht, nach Volpert, keine bis in die T'ang-Dynastie zurück, wenngleich in dieser zuerst eine solche schriftlich überliefert

ist. Von den erhaltenen Gedächtnistempeln ist einer der größten von allen, der der drei alten Kaiser Yao, Schun und Yu bei Ping-yang-fu, dessen Umfassungsmauern 310 zu 360 m lang sind, schon unter dem Kaiser Hui (290—307) gegründet, im 7. Jahrhundert aber, zu Anfang der T'ang-Dynastie, erneuert worden. Das Tonnengewölbe des Erdgeschosses des Durchgangstorbaues (Taf. 33a), das als Gebäude des strahlenden Himmels bezeichnet wird, scheint wirklich der T'ang-Zeit anzugehören, ja Boerschmann hält es nicht für unmöglich, daß der ganze dreidachige Aufbau mit seinen schmucklosen Säulenumgängen, die die wagerechten und senkrechten Linien in schlichter Herbheit ohne vermittelnde Übergänge betonen, wenigstens der Form seines konstruktiven Gerüstes nach auf die T'ang-Zeit zurückgehe. Von den Grabbauten dieser Zeit wird uns die Grabkammer des Kaisers T'ai tsong (gest. 649 n. Chr.) wegen ihrer Bildwerke beschäftigen.

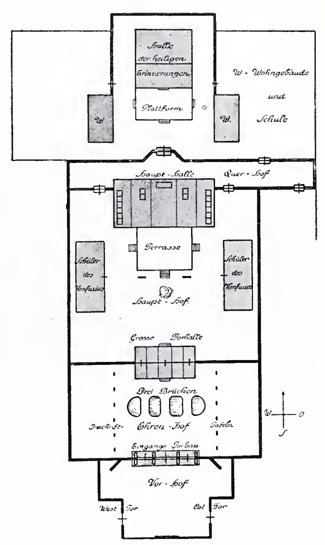


Abb. 228. Grundriß des Konfuziustempels zu Taianfu in der Provinz Schantung. Nach Boerschmann.

Auch für die Zeit zwischen dem Ende der Han- und dem Anfang der Sung-Dynastie ist die Bildnerei noch der chinesische Kunstzweig, der uns aus unmittelbarer Anschauung am besten bekannt ist. In der Bildnerei zuerst können wir auch den siegreichen Einzug der buddhistischen Kunst in China verfolgen. Nicht nur füllten die neuen chinesischen Tempel sich rasch mit buddhistischen Götterbildern, sondern auch die Felswände über den Straßen und Strömen bedeckten sich an geweihten Stellen, wie wir es in Tibet und in Ostturkestan gesehen, rasch mit buddhistischen Hoch- und Flachreliefdarstellungen, die oft in gewaltiger Größe und Ausdehnung auf die Vorüberziehenden herabblicken oder zur stillen Einkehr in Grottentempel einladen.

Die ältesten dieser von Chavannes veröffentlichten Grottentempel- und Felsenreliefanlagen, die dem 5. Jahrhundert zugeschrieben werden, füllen einen steilen Felsenabhang zu Yün-kang am Flusse Wu-tschau bei Ta-t'ong-fu in der Provinz Schansi. Die Grottentempel sind großenteils mit chinesischen Verandavorhallen unter geschweiften Dächern versehen. Als Darstellungen bekannter und unbekannter Vorgänge aus dem Leben Gautama Buddhas kommen namentlich die Flachreliefs der zweiten Grotte in Betracht. Die wabenartige Füllung ganzer Wände mit reihenweise hundertfach dicht aneinandergedrängten kleinen Zellennischen, in denen Bodhisatwas

mit angezogenen, gekreuzten Beinen sitzen, wie wir sie in Ostturkestan und in Tibet (S. 132) fanden, veranschaulichen uns gleich die Fensterleibungen der ersten Grotte. Wie diese Darstellungen von großen Nischen mit ebenso am Boden hockenden großen Buddhagestalten, deren beide Schultern nach Gandhara-Art vom Mantel bedeckt zu sein pflegen, oder von stehenden Heiligengestalten unterbrochen werden, veranschaulichen Wände der 6., der 9., der 10., der 12., der 14. und der 20. Grotte. Die kolossale Buddhafigur, die mit dem Oberkörper aus einer natürlichen Felsenhöhlung hervorragt, ist zugleich das beste Beispiel des im Sinne der Gandharakunst gestalteten Buddhatypus mit eher arischen als mongolischen Zügen, gewaltigen Ohrläppchen und schwellenden, leise lächelnden Lippen (Taf. 34b). Die Buddhas der Zukunft scheinen auch hier, wie wir es anderwärts fanden (S. 198 und 221), nach europäischer Art, obschon mit gekreuzten Beinen, zu sitzen. Echt indisch in ihrer weichen Formengebung und selbstverständlichen Vielarmigkeit und Vielköpfigkeit wirken die Türleibungsreliefs der 4. Grotte (Taf. 34c). Daß neben altasiatischen Ornamenten überall die deutlichsten Anklänge an westasiatisch-hellenistische Zierformen, wie ein frühionisches Säulenkapitell, stilisierte Pflanzenwellenranken, Eierstäbe, Akanthus- und Palmetten-Endungen, vorkommen, hat schon der Japaner Hamada Kosaku in der Zeitschrift „Kokka" nachgewiesen. Daß diese Motive nicht direkt vom Westen gekommen, sondern durch persische, baktrische und ostturkestanische Zwischenstufen vermittelt worden, ist freilich wahrscheinlich genug. Indisch sind aber die geschweiften Kielbogen, mit denen die innen flachrunden Nischenumrahmungen nach oben auszulaufen pflegen.

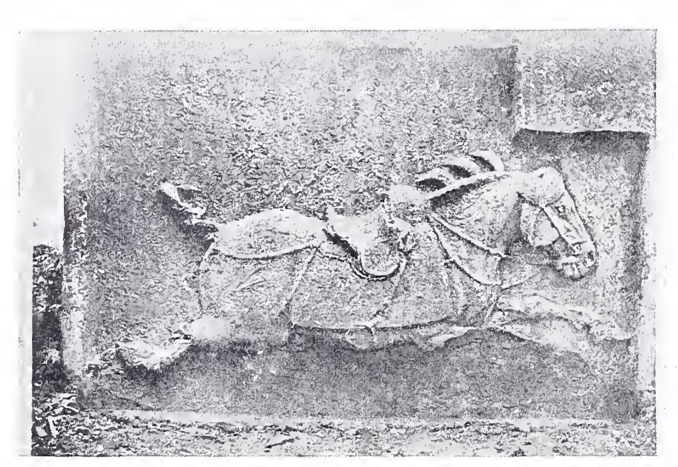


Abb. 229. Galoppierendes Pferd. Relief vom Grabe Tschaoling des Kaisers T'ai-tsong in Li-tſ'inan-hien (Schansi). Nach Chavannes.

An hundert Jahre jünger sind die im 6. und 7. Jahrhundert angelegten Grotten von Long-men bei Honan-fu (Provinz Honan). Neben manchen Darstellungen, die an die von Yün-kang erinnern, stehen hier doch andere, die Fortschritte im Sinne einer Verselbständigung des chinesischen Stiles zeigen. Die Erinnerung an westasiatisch-hellenistische Ziermotive verblaßt mehr und mehr. Die Darstellungen dreistöckiger Pagoden mit meist noch geradlinigen, manchmal aber bereits konkav geschweiften Dachansätzen mehren sich. Aufgehängte, einander schneidende Doppelhalbkränze als obere Nischenabschlüsse werden in Stein nachgebildet. Oben herzförmig zugespitzte, geflammte Heiligenscheine treten auf. In einer gewaltigen Grotte der Mitte des Westberges thront der Hauptbuddha nach indischer Art in stiller Größe zwischen individuell belebten, reich gekleideten stehenden Bodhisatwas. Ruhig träumend sitzen die Buddhas der Zukunft auch hier nach westlicher Art. Deutlich auf anderem Boden, dem realistischeren Boden der T'ang-Zeit, stehen die jüngsten dieser Darstellungen. Derb realistisch gedachte, durchaus nicht mehr indisch empfundene Torwächter mit entblößten muskulösen Oberkörpern (Taf. 34d) bewachen den Eingang einer der Grotten. Geschlossene Gruppen von

Priestergestalten, die in langen, vornehm fließenden Gewändern und hohen Hüten mit mächtigen Palmenwedelfächern einherschreiten, beleben die Wände der Zentralgrotte Pin-yang. Hier stehen wir bereits reich und einheitlich empfundenen Kunstwerken gegenüber. Die übrigen Felsenbildwerke buddhistischer Stätten der Provinz Honan, wie der zu Kong Hien, und ähnlicher Bergabhänge in der Provinz Sze-tschuan, wie der zu King Hien und Kang-kö, gewähren uns keine neuen Gesichtspunkte. Bei Tschia-ting-fu in Sze-tschuan sieht man einen in den Felsen gehauenen Buddha, dessen Höhe auf 120 m angegeben wird.

Lehrreicher sind die mit buddhistischen Reliefbildern geschmückten Steintafeln von 535 und 571 im Tempel Tschao-lin zu Teng-fong-hien in Honan. Die Stele von 571 zeigt den Stil der letzten Zeit der Sui-Dynastie in seinem ganzen Streben nach idealer Beseeltheit.

Wichtige Steinbildwerke dieses Zeitalters sind aber auch die Reliefs, Tier- und Menschenstandbilder der Kaisergräber der T'ang-Dynastie, die Chavannes veröffentlicht hat. Die „Naturnähe" der Steinreliefs der T'ang-Zeit tritt am erstaunlichsten in den sechs Pferdereliefs der Steinplatten vom Grabe Tschaoling des Kaisers T'ai-tsong (gest. 649) in Li-ts'inan-hien (Provinz Schansi) zutage. Es sind die gesattelten und gezäumten Lieblingsrosse des Kaisers, von denen drei im „fliegenden Galopp" mit nach vorn und nach hinten gestreckten Beinen dahinsausen (Abb. 229), zwei ruhig ausschreiten, eines, dem ein Krieger einen Pfeil aus der Brust zieht, verwundet dasteht. Diese Tiere sind so lebendig und natürlich dargestellt, daß sie ebensogut im 19. Jahrhundert in Europa als im 7. in China geschaffen sein könnten. Wie rührend schön ist das Bild des verwundeten Pferdes, das seinen breiten Kopf an die Stirn seines Pflegers drückt (Abb. 230).

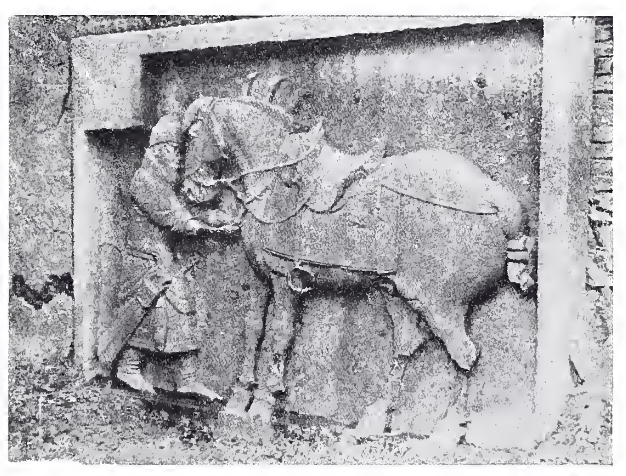


Abb. 230. Krieger neben seinem verwundeten Roß. Relief vom Grabe Tschaoling des Kaisers T'ai-tsong in Li-ts'inan-hien (Schansi). Nach Chavannes.

Bei aller Natürlichkeit noch archaisch stilisiert mit ihren Spirallockenmähnen sind die 675 gemeißelten mächtigen Löwen vom Prinzengrabe Kongling zu Yen-sche-hien (Provinz Honan), von denen der eine sitzend, der andere stehend dargestellt ist. Stärker ins Chinesische verzogen erscheinen schon die Löwen vom Grabe K'ienling des Kaisers Kao-tsong (gest. 683) zu K'ien-tschen (Provinz Schansi). Bemerkenswert sind die Straußenreliefs auf zwei Platten dieses Grabes. Die Prinzen darstellenden steinernen Menschengestalten aber, die in der Nähe gruppenweise aufgestellt sind, übrigens meist ihre Köpfe verloren haben, sind in ihrer steifen, ungegliederten frontalen Haltung mit vor der Brust anliegenden Armen, langen Gewändern und glotzenden Gesichtern weit altertümlicher, als man erwarten sollte. Dasselbe läßt sich von den natürlichen Tieren, den Flügelrossen und den Menschengestalten des im Jahre 700 errichteten Grabmals Schuanling zu Hien-yang-hien (Provinz Schansi) sagen, wogegen das Grab K'iaoling von 712 und das Grab King-ling von 820 in Schansi wieder natürlicher werdende Menschen- und Tierdarstellungen enthalten.

Einzelne feinere Steinbildwerke dieses Zeitalters, die uns die buddhistische Kunst in ihrer keuschen Jugendblüte zeigen, sind in europäische Sammlungen gelangt. Im Ostasiatischen Museum zu Köln sind die sieben kräftig individualisierten und von ernst grübelndem geistigen Ausdruck erfüllten sitzenden Schüler Buddhas (Lohan) aus weißem Marmor zu nennen. Die Sammlung Perzynski, die 1913 in der Berliner Kunstgewerbeschule ausgestellt war, enthielt köstliche kleine Arbeiten dieser Art: aus der Wei-Zeit, in der nach Kümmels Meinung „die buddhistische Plastik Chinas ihre schönste Blüte trieb", z. B. ein frontales Hochrelief und zwei feine Gestalten der Kuan-yin, von denen die eine nur bemalt, die andere bemalt und vergoldet ist; den Berliner Museen aber gehört ein bemaltes Buddharelief der T'ang-Zeit, das großzügig und fein zugleich empfunden und ausgeführt ist.

Chinesische Metallguß- und Holzbildwerke dieses Zeitalters haben sich fast nur in japanischen Tempel-, Staats- und Privatsammlungen erhalten. Doch gehört der in Eisen gegossene, an 5 m hohe Buddha von Tschi-nan-fu (Schantung), der dem 6. Jahrhundert zugeschrieben wird, zu den ältesten erhaltenen Kunstwerken Chinas, und aus Bronze scheinen zwei Buddhagestalten des 8. Jahrhunderts zu sein, die in der Provinz Tschekiang erhalten sind. In Berlin hatte Perzynski einige feine kleine, teilweise vergoldete Bronzen der Wei-Zeit ausgestellt, die an ähnliche Bronzen des Tempels Horyuji in Japan erinnern, und auch im Ostasiatischen Museum zu Köln werden einige kleine bronzene Buddhabilder den Wei-Dynastien zugeschrieben. Als chinesische Bronze des 8. Jahrhunderts gilt die kleine, im 17. Heft der „Kokka" veröffentlichte bronzene Kuan-yin-Figur des Tempels Ryugaiji zu Yamato, die in reichem Kopfschmuck, die Rechte an die Wange gelegt, halb nach westlicher Art sinnend dasitzt. Ein anziehendes chinesisches Holzschnitzwerk des 9. Jahrhunderts aber ist der ganz mit Heiligen, die Buddha umgeben, angefüllte Hausaltar, der nach den „Selected relics" (Bd. 8) zum Schatze des Tempels Kongobuji von Koyasan gehört. Er ist ein echtes Triptychon, das aus überhöhtem Mittelschrein und zwei schließbaren Flügeln besteht. Von erhaltenen Bronzespiegeln gehören die mit acht Kielbogenspitzen oder acht Flachbogen umrandeten, vielleicht als Blütenkelche gedachten Spiegel nach Wilhelm erst der T'ang-Zeit an: so die beiden schönen, im „Toyei Shuko" veröffentlichten Spiegel des Schosoïn-Schatzhauses zu Nara, von denen der eine, noch in Kreise eingeteilt, ganz mit zarten, hellenisierend wirkenden Blattranken zwischen fremden und chinesischen Tieren gefüllt, der andere, ohne Zonengliederung, in großzügigem Linienschwunge mit chinesischen Fabeltieren und einzelnen Pflanzenranken geschmückt ist. Auch die Berliner Museen und das Ostasiatische Museum zu Köln besitzen Spiegel dieser Zeit und Art.

Die wichtigsten und künstlerischsten Einzelschöpfungen der frühen chinesischen Rundbildnerei aber, die sich erhalten haben, sind überlebensgroße Menschengestalten aus gebranntem und glasiertem Ton, die uns die chinesische Keramik im glänzendsten Lichte zeigen. Nur Steinzeugware hat sich aus dieser Zeit auch auf dem Gebiete der eigentlichen chinesischen Töpferei erhalten: einfarbige oder farbig gefleckte Töpfe mit unregelmäßig nach unten abgetropfter Glasur; z. B. aus der T'ang-Zeit im British Museum zwei rotbraune glasierte Teeschalen und eine hohe, kurzhalsige Vase mit schwarzer, grün gesprenkelter Glasur, die in einem Grabe der Provinz Schensi gefunden worden ist. Auch das Schatzhaus zu Nara in Japan besitzt ähnliches Steinzeug. Diesen Töpferwaren schließen sich die genannten überlebensgroßen Sitzbilder an, die aus den Felsengrotten von Itschu bei Paoting-fu in der Provinz Tschili stammen. Eines der schönsten von ihnen hat das British Museum erworben. Zwei waren im Museum Cernuschi in Paris ausgestellt; ein ganzes und ein Torso eines solchen gehören der Sammlung Perzynski an, die

1913 in der Kunstgewerbeschule zu Berlin ausgestellt war. Es sind fünf von den 16 oder 18 Jüngern Buddhas (Lohan, Arhat), die oft um ihn vereinigt werden. Wahr und frei in ruhigem, großem Linienflusse sind sie hingesetzt. Äußerst individuell belebt sind ihre bildnisartigen Züge. Die Hände sind bald, wie bei dem Londoner Lohan, der in seiner streng frontalen Haltung und seinem sinnend erkenntnisdurstigen Ausdruck den feierlichsten Eindruck macht, in freier Anordnung auf dem Schoße ineinandergelegt, bald, wie bei dem Berliner Lohan, der freier bewegt ist, im Spiel mit dem Gewande leicht erhoben. Die glasierte Bemalung gibt die natürliche Hautfarbe der Chinesen und den dunklen Glanz ihrer klugen Augen wieder. Die Gewänder, die zum Teil gemustert sind, sind braunrot, ockergelb und grün gefärbt. Der Realismus geht bei dem Berliner Torso (Abb. 231) so weit, daß man die einzelnen weißen Zähne hinter den leicht geöffneten geschwellten Lippen zählen kann. Von den ganzen Gestalten trägt die Londoner beide Schultern bedeckt, die Berliner nur die linke Schulter. Die Ausstellung dieser Gestalten wirkte in Berlin, wie in Paris und in London wie eine neue Kunstoffenbarung. Hobson schreibt sie mit Perzynski der T'ang-Dynastie zu. Kümmel möchte sie nicht für älter halten als den Anfang der Sung-Dynastie. Mit Sicherheit läßt sich die Frage noch nicht entscheiden.

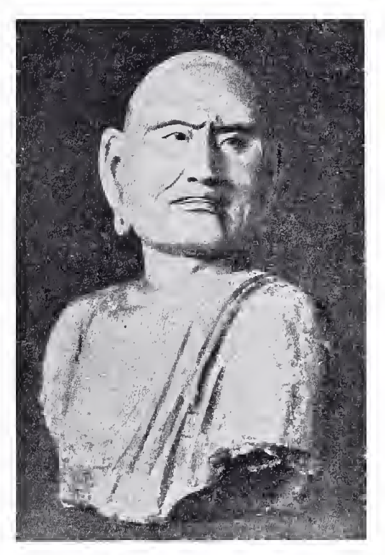


Abb. 231. Sitzender Lohan. Glasiertes Tonbildwerk der T'ang-Zeit aus der Provinz Tschili, in der Sammlung Perzynski zu Berlin. Nach der „Ostasiatischen Zeitschrift".

Umstritten ist auch das Alter vieler jener kleine Menschen und Tiere darstellenden tönernen Grabbeigaben (S. 253), die anfangs alle den Han-Dynastien zuerteilt wurden. Die lebendigsten von ihnen werden jetzt in der Regel der Wei- und der T'ang-Dynastie zugeteilt. Der Wei-Dynastie schrieb Ad. Fischer z. B. das 60 cm hohe, von einem Mongolen geführte, „sich scheu zurückstemmende, in seiner Hagerkeit äußerst naturwahre Kamel", der T'ang-Dynastie den noch lebendiger bewegten, in seinem nach vorn emporgereckten Halse etwas zu massig modellierten wiehernden Hengst des Ostasiatischen Museums zu Köln zu, „ein Werk von starkem Temperament und monumentaler Wirkung". Erst der T'ang-Dynastie scheinen auch die lebendigen Kamele und die Damengestalten in unten abstehenden Kleidern der Sammlung Eumorphopoulos bei London anzugehören.

Im Anschluß hieran müssen wir nun, auf Ernst Zimmermanns großes Werk gestützt, kurz berichten, was den chinesischen Schriftquellen über die Entdeckung und die Anfänge der Porzellanbereitung zu entnehmen ist. Hergestellt wird das Porzellan aus einer eigenen, Kaolin genannten Tonerde, die sich in besonders reichen Lagern in der Provinz Kiangsi findet. Das echte Porzellan, das die Chinesen selbst nicht so grundsätzlich wie wir vom Steingut unterscheiden, ist einheitlich, fast kornlos in der Masse, glatt an der Oberfläche und durchscheinend, wenn es gegen das Licht gehalten wird. Daß es dementsprechend dünn sein muß, ist selbstverständlich, daß ihm Klänge entlockt werden können, erklärlich, daß die Färbung von der Art der Glasur abhängt, einleuchtend. Die Frühzeit bediente sich vorzugsweise der Scharffeuerglasur, die dem Gefäße gleich beim Garbrande im Scharffeuer aufgebrannt wird, aber nur wenige und matte Farben zuläßt. Erfunden worden sein soll das Porzellan als „undurchsichtiges Glas" bei Versuchen, Glas herzustellen, in der Sui-Dynastie und bald darauf bei Versuchen, künstliches

Jade zu erfinden, in der T'ang-Dynastie in eben jener Provinz Kiang-si. Als geschickter Verfertiger von Gefäßen aus „künstlichem Jade“ wird hier ein Arbeiter namens T'ao-Yü genannt.

Weitere Wunderdinge aus der Geschichte des Porzellans berichten die Schriftquellen aus der Zeit der „fünf Dynastien“. In Pien-leang (jetzt K'ai-feng) in der Provinz Honan wurde damals als „kaiserliches Porzellan“ unter dem Namen Yü-Yao ein über alles gefeiertes keramisches Erzeugnis hergestellt, das als „dünn wie Papier, klingend wie ein Instrument, glänzend wie ein Spiegel, blendend wie ein Edelstein und blau wie der Himmel“ geschildert wird. Erhalten aber hat sich auch von dieser kostbaren Ware keine Scherbe.



Abb. 232. Ankleideszene. Aus der Bildrolle nach dem Maler Ku K'ai-tschih, im British Museum zu London. Nach Binyon.

Mit unserer Kenntnis der Malerei Chinas während dieses Zeitraumes, in dem sie sich zur leitenden Kunst des Reiches der Mitte entwickelte, ist es nahezu umgekehrt bestellt wie mit unserer Kenntnis der chinesischen Bildhauerei, von der uns zahlreich erhaltene Werke eine lebendige Anschauung verschaffen. Über die Geschichte der chinesischen Malerei, vor allem über die Geschichte ihrer Meister, sind wir durch das chinesische Schrifttum, in dem Hunderte und aber Hunderte von Malernamen auftauchen, mehr als zur Genüge unterrichtet, wogegen es uns, wenigstens für den Zeitraum, von dem wir reden, an überzeugender Anschauung zweifelloser Originalwerke berühmter Meister fast völlig fehlt. Selbstverständlich müssen wir darauf verzichten, die in den Schriftquellen genannten Maler aufzuzählen. Wir müssen uns einerseits an die am höchsten und am anschaulichsten gefeierten, anderseits an die wenigen halten, von denen uns, wenn nicht im

Original, so doch in Nachbildungen, einigermaßen beglaubigte Werke überliefert sind. Daß die Künstlerbezeichnungen in China so gut wie bei uns gefälscht worden, oft auch, ohne Fälscherabsicht, von späteren Besitzern, die nicht immer Kenner gewesen zu sein brauchen, nachträglich draufgesetzt worden sind, liegt in der Natur der Sache; und eine wirkliche Kennerschaft in bezug auf die „Handschrift" der altchinesischen Maler ist selbst bei den Japanern, in deren Besitz die besten ihrer Bilder sind, selten, in Europa aber erst in der Entwickelung begriffen.

Die chinesischen Maler bis zum Ende der Ming-Dynastie werden in dem 1708 erschienenen Handschriften- und Bilderverzeichnis „Schu-Hua-P'u" der vormaligen Palastbibliothek P'ei-Wen-Tschai zu Peking aufgezählt. Als ältester Maler des Zeitalters von 265 bis 960, das Bushell als die klassische Periode der chinesischen Malerei bezeichnet, wird jener Wei-Hsieh genannt, der als Schüler des Hauptmeisters der vorhergehenden Periode, Ts'ao-Fu-hsing's aus Wu-hsing (Tschekiang), doch auf echt chinesischem Boden erwachsen war. Außer buddhistischen malte er auch taoïstische Gottheiten; und die Natürlichkeit seiner Darstellungsweise wird durch die Anekdote charakterisiert, daß er seinen Gottheiten keine Pupillen in die Augen gemalt habe, um sie zu verhindern, auf und davon zu gehen.

Sein Schüler Ku K'ai-tschih, der im 4. und 5. Jahrhundert n. Chr. in Tschien-Yen, dem späteren Nanking, lebte, war der erste allseitige chinesische Maler. Er malte nicht nur Wandbilder in buddhistischen religiösen Klöstern, sondern auch Vorgänge der weltlichen Geschichte, Bildnisse von Kaisern, Staatsmännern und Hofdamen, Drachen und andere Fabeltiere, aber auch Löwen, Tiger und Panther, wilde Gänse, Enten und Schwäne, mit Schilf bewachsene Ebenen und Berglandschaften. Von allem beschäftigt Ku K'ai-tschih uns, weil das British Museum in London ein Originalwerk seiner Hand zu besitzen meint, das schon in einem alten chinesischen Katalog beschrieben und durch vielfache Siegel und Unterschriften beglaubigt worden, von der jüngeren Kritik aber doch nur als Nachbildung eines Gemäldes des Meisters angesehen wird. Es ist eine breite Rolle von dunkelbrauner Seide mit acht Bildern, die in feinen, leicht mit Farben getönten Umrissen die „Ratschläge der Hofmeisterin des Palastes" in Bilder übersetzen. Die Hofmeisterin selbst ist stehend in langem Schleppenkleide, in elegantem Linienfluß über die Schriftrolle vorgebeugt, schreibend dargestellt. Andere der Bilder zeigen z. B. zwei Männer, die mit ihren Speeren eine Hofdame gegen einen anspringenden Bären verteidigen, einen Vorgang im Ankleidezimmer (Abb. 232) und eine Darstellung des Schlafzimmers, in dem der König am Rande eines rechteckigen roten Bettes mit gerafften grünen Vorhängen sitzt. Die Ansicht des Bettes ist hier nach einem so hoch außerhalb des Bildes liegenden Augenpunkt gerichtet, daß man dem Betthimmel aufs Dach blickt. In allen diesen Bildern tritt uns der feine, zugleich rhythmische und kalligraphische Linienfluß der chinesischen Malerei entgegen. Die vielgenannten sechs Hauptregeln der alten chinesischen Malerei, die gegen Ende des 5. Jahrhunderts von dem Kritiker Hsieh Ho in Worte gekleidet wurden, zeigen den idealen Charakter dieser Kunst, der den Linienrhythmus an die Spitze der Forderungen stellte. Die sechs Regeln sind: 1) rhythmisches Leben, 2) anatomische Richtigkeit, 3) Naturnähe, 4) Farbenharmonie, 5) künstlerische Anordnung, 6) vollendete Ausführung.

Ein berühmter Maler des 6. Jahrhunderts war Tschang-Seng-yu, der Tscho-So-yu der Japaner, die für die bekanntesten chinesischen Künstler ihre eigenen Namen haben. Der Meister wirkte vornehmlich in Tschien-kang oder Tschien-Yeh, dem späteren Nanking. Er soll es tatsächlich erlebt haben, daß ein Drache, nachdem er ihm die Augen ausgemalt, unter Donner und Blitz lebendig geworden und durchgebrannt sei. Wichtig ist sodann, was

für das 6. Jahrhundert von der Einwanderung nicht nur indischer, sondern auch hochasiatischer und turkestanischer buddhistischer Maler nach China berichtet wird. Aus Indien kamen, nach Bushell, Tschi-ti-tschü und Mo-lo-p'u-t'i (Mara Bodhi), aus Zentralasien (Samarkand) Ts'ao Tschung-ta, der wegen seiner buddhistischen Gestalten berühmt war, aus Khotan in Ostturkestan aber (S. 129, 131), was ein helles Streiflicht auf die Beziehungen dieser Gegenden zu China wirft, die beiden Wei-tsch'ih, von denen der ältere Po-tschi-na, der jüngere I-söng zubenannt war. I-söng ist besonders wichtig, weil auf ihn die koreanische, auf die koreanische aber die japanische Malerei zurückgeführt wird.

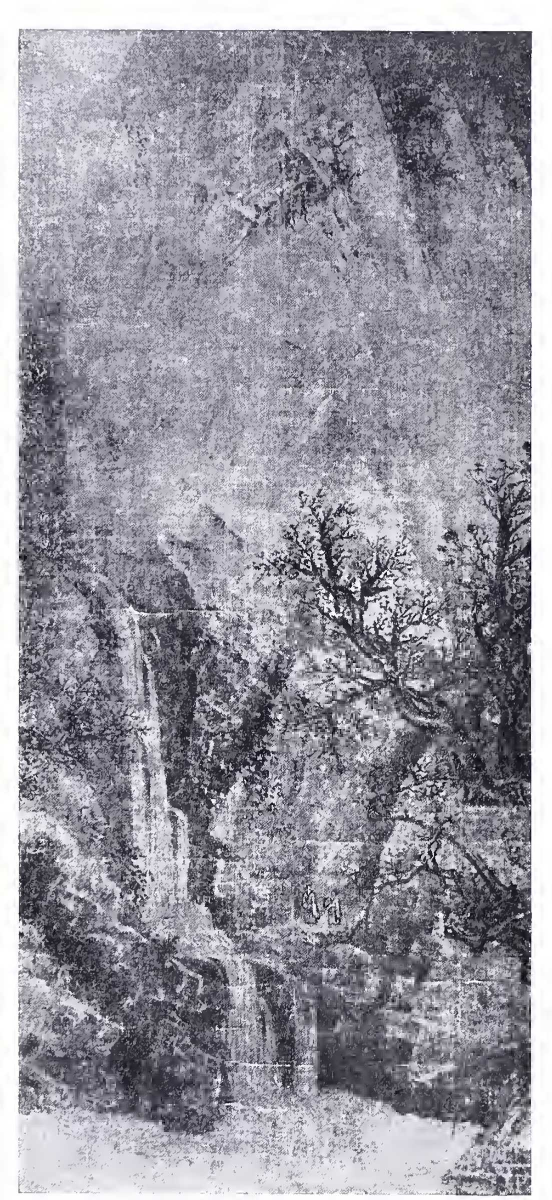


Abb. 233. Landschaft mit Wasserfall nach Wu-Tao-tze, im Tempel Daitokuji zu Kyoto. Nach Tajima.

In der T'ang-Dynastie erklomm die chinesische Malerei die Höhen der Kunst und der Menschheit; und wir wenden uns in ihr, mit Übergehung geringer Meister, am besten gleich dem großen Wu-Tao-tze (dem Godoshi der Japaner) zu, der, in Loyang (Honan) geboren, in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts Hofmaler des Kaisers Ming Huang (713—755) war. Wu-Tao-tze gilt, nach Giles und Bushell, für den größten aller alten und jungen chinesischen Maler. Er war ein Schüler Tschang-Seng-yus (S. 263) und wie dieser zunächst buddhistischer Maler. Berühmt war sein Nirwana Buddhas, berühmt waren auch taoïstische Bilder seiner Hand, berühmt aber vor allen Dingen seine Landschaften, die in breiter Schwarz-Weiß-Malerei Naturbilder von packender Wahrheit und poetischer Stimmung auf die Fläche zu bannen verstanden. Über 300 Wandgemälde soll Wu-Tao-tze in Tempeln ausgeführt haben. Den großartigen monumentalen symmetrischen Kompositionsstil und die lebensvolle Größe der einzelnen Gestalten dieser Wandgemälde veranschaulichen uns möglicherweise die 50 Zeichnungen des Albums, das F. R. Martin aus seinem eigenen Besitz veröffentlicht hat. Die Zeichnungen sollen Kopien des berühmten chinesischen Sungmalers Li Lung Mien nach Fresken Wu-Tao-tzes sein; und wie dem auch sei, jedenfalls vermitteln sie uns einen hohen Begriff von dem Ernst, der Wucht und dem Leben der alten chinesischen Monumentalmalerei. An 93 Einzelgemälde von der Hand Wu-Tao-tzes

nennt der Katalog der Gemäldesammlung des Kaisers Hui tsung (1101—26), obgleich ein anderer chinesischer Schriftsteller schon 1085 behauptete, es gäbe nur ein oder zwei echte Bilder seiner Hand. Daß heute keine echten Bilder des Meisters bekannt sind, darf uns daher nicht wundernehmen. Doch gibt es in japanischen Sammlungen immerhin einige Einzelgemälde, die als Nachbildungen von Werken seiner Hand oder doch als Nachahmungen gelten, die uns seinen Stil ungefähr vergegenwärtigen. Im Tempel Tofo-kuji zu Kyoto („Selected relics", Bd. 1) befindet sich ein farbiges buddhistisches Triptychon, dessen Mittelbild Buddha mit feierlichem Gesichtsausdruck von vorn, dessen Seitenbilder in halber Wendung auf Wundertieren reitende Bodhisatwas darstellen. In der Sammlung Freer zu Detroit in Amerika befand oder befindet sich ein linienschönes und ausdrucksvolles Bild der „göttlichen Welterhaltung", das auf Wu-Tao-tze zurückgeführt wird. Der Tempel Manjuji bei Kyoto besitzt eine Darstellung des Eingangs Buddhas ins Nirwana, die eine entfernte Wiederholung von Wu-Tao-tzes berühmtem Bilde sein möchte. Im Tempel Daitokuji zu Kyoto aber hängt jene poesievolle Stimmungslandschaft, die einen steilen Wasserfall in romantischer Gebirgsschlucht, vorn rechts aber zerzauste Bäume in geistvoller Schwarz-Weiß-Ausführung darstellt („Selected relics", Bd. 3). Vielleicht geht sie wirklich auf ein Original des großen Wu zurück (Abb. 233). Berge, Bäume, Wasserfälle: sie blieben die stets wiederholten Grundelemente der chinesischen Landschaftsmalerei, und in der Art ihrer Zusammenstellung liegt der wechselnde Stimmungsreiz, den sie auf uns ausüben. In der T'ang-Dynastie zum ersten Male, solange die Erde kreiste, wurde die Landschaftsmalerei zum Spiegelbilde empfindungsvoller menschlicher Stimmungen.

Gerade in der Landschaftsmalerei trennt man jetzt bereits eine nördliche von einer südlichen Schule, die sich, wie Laufer ausgeführt hat, nicht sowohl durch ihren örtlichen Ursprung als durch ihren Stil unterscheiden, der in der nördlichen Schule sachlicher, in der südlichen persönlicher erscheint. Der berühmteste Landschaftsmaler der nördlichen Schule ist Li-Ssi-sün, der von 671 bis 716 lebte. Er vertrat innerhalb seines Stiles die farbenfrohe Richtung und in ihr den goldgrünen Ton. Der große Landschaftsmaler der südlichen Schule, der zugleich als Gelehrter und Dichter berühmt war, war Wang-Wei, der von 699 bis 759 lebte. Oft wird Wang-Wei, nicht Wu-Tao-tze, als der Erfinder der schwarz-weißen Landschaftsmalerei genannt, die er jedenfalls zur höchsten Blüte brachte. Laufer sagt: „Wu-Tao-tze und Li-Ssi-sün bringen ihre Absichten unmittelbarer und zwingender zum Ausdruck als Wang-Wei. Dieser ist durch und durch persönlich; immer mit sich selbst beschäftigt, stellt er die Welt so dar, wie sie sich in seinem Inneren widerspiegelt." Die Fr. Hirthsche Sammlung in Neuyork besitzt die Darstellung einer Banane im Schnee, die als beglaubigte Nachbildung eines Bildes Wang-Weis gilt. Gerade durch die innere Gegensätzlichkeit, wie in Heines Lied von dem Fichtenbaum und der Palme, wird hier die Stimmung erzeugt. Auch noch andere Schneelandschaften werden auf ihn zurückgeführt oder doch von ihm abgeleitet. Zu seinen meistgefeierten Schöpfungen aber gehörte eine breitgedehnte Rolle mit der Darstellung des Landgutes Wang-tsch'uan bei der Hauptstadt Tsch'angan, auf dem der Dichter-Maler seine letzten Jahre verlebte. Laufer hat über dieses Bild einen umfangreichen Aufsatz geschrieben. Eine nach ihrer Inschrift 1309 von Tschao-Möng-fu gemalte angebliche Kopie dieses Bildes, über die Binyon eingehend berichtet hat, befindet sich im British Museum. Doch scheint es, daß dieses Bild, das eine breite, belebte See- oder Flußlandschaft darstellt, sich selbst nur als im Stil Wang-Weis gehalten bezeichnet und keineswegs den Wang-t'schuan des Meisters wiedergibt. Wirkliche Kopien nach diesem haben sich, nach Laufer, in chinesischen Tempeln als Steingravierungen jener Art

erhalten, wie sie oft von schadhaften alten Gemälden angefertigt wurden, um sie der Nachwelt zu überliefern. Genannt sei die zu Lan-t'ien bei Si-ngan-fu. Es ist eine ausgedehnte Baumlandschaft mit Landhaus und Gartenanlagen vor dem Hintergrunde einer Hochgebirgslandschaft. Die Bäume sind schon völlig als organische und individuell charakterisierte Einzelgebilde und Gruppen behandelt. Die Gebäude, die mit guter Gefühlsperspektive dargestellt sind, schmiegen sich gefällig der Parklandschaft, die Parklandschaft schmiegt sich malerisch dem Berghintergrunde an. Laufer betont den topographischen, mit der chinesischen Landkartenmalerei zusammenhängenden Charakter der breitgestreckten Rollenlandschaft, die viele stimmungsvolle Einzelheiten enthält. Daß dem künstlerischen Genius der Landschaftsmalerei Li-Ssi-süns und Wang-Weis nur das Genie Beethovens verglichen werden könne, wie Laufer ausführt, indem das Adagio der 5. Symphonie Beethovens an die Werke Li-Ssi-süns, die Pastoralsymphonie an die Wang-tsch'uan-Landschaft Wang Weis erinnere, ist jedoch eine Überschwenglichkeit, die wir nach Maßgabe der uns zugänglichen Nachbildungen nicht nachfühlen können.

Ein anderer Maler der T'ang-Dynastie, den wir nicht übergehen dürfen, Han-Kan (um 750), war ein berühmter Tiermaler und gilt als Klassiker der Pferdemalerei. In seinen Pferdebildern, die in Holzschnitten des 16. Jahrhunderts verwertet worden sind, strebt er offenbar nur nach Naturnähe. In allen Stellungen und Bewegungen hat er sie wiedergegeben, von der ruhig dastehenden Stute, die ihr Fohlen säugt, und den ruhig auf der Weide liegenden Tieren bis zu Pferden, die sich in allen Gangarten und Sprüngen ergehen, sich auf dem Rücken wälzen oder im fliegenden Galopp dahinjagen. Wahrscheinlich als Originalwerk seiner Hand bezeichnen Binyon und Giles, denen Bushell folgt, ein wenig anziehendes Bild des British Museum, das den Taoïsten-Dämon Rischi in Knabengestalt auf einem Ziegenbock durch die Berge jagend darstellt. Wenn das Bild nur einen losen Zusammenhang mit Han Kan zeigte, müßte man schon zufrieden sein.

Mehr kunstgewerbsmäßige Originalmalereien der T'ang-Zeit sind die feinen, mit dekorativer Symmetrie durchgebildeten Landschaftsbilder der Hochfelder eines sechsteiligen Wandschirmes im Schatzhaus Shosoin zu Nara in Japan, dessen altchinesische kunstgewerbliche Schätze sich bis ins 8. Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Die einzelnen Felder des Wandschirmes stellen Tiere, die naturnah empfunden sind, unter individuell charakterisierten Bäumen in fein abgewogenem dekorativen Gleichgewicht dar. An anderen chinesischen Gegenständen dieser Sammlung zeigen deutliche Palmettenornamente so sicher wie die Weinranken jener Traubenspiegel derselben Sammlung westliche Einflüsse aus der Zeit vor der T'ang-Dynastie. In dieser waren sie bereits aufgesogen.

5. Die chinesische Kunst der Sung-Dynastien (960—1280) und der Yüan-Dynastie (1280—1368).

Was die chinesische Kunst unter der T'ang-Dynastie erreicht, wußte sie zur Zeit der Sung-Dynastien mit gelehrtem Bewußtsein zu bewahren und zu erweitern, zur Zeit der mongolischen Yüan-Dynastie, die dem Buddhismus frische Säfte zuführte, mit alten Erinnerungen neu zu beleben.

Auf dem Gebiete der Baukunst hat sich auch aus den 400 Jahren, von denen hier die Rede ist, außerordentlich wenig im Original erhalten. Die Hauptstadt der nördlichen Sung-Dynastie (960—1127) war K'ai Feng-fu in Honan, die der südlichen Sung (1127—1280) Hang-Schu-fu, die der mongolischen Yüan (1280—1368) seit 1264 Peking in Tschili.



Taf. 36. Steinerner Pagodenturm der Yüan-Dynastie auf der Insel P'u-t'o-schan.

Nach Boerschmann.



Taf. 37. Verzierte Säulen in der Haupthalle des Konfuziustempels zu Kü-fu.

Nach Boerschmann.

Als älteste erhaltene, übrigens halb zerfallene Ehrenpforte gilt, nach Volpert, die vor dem Grabmal eines Kaisers der Urzeit, östlich von Kü-fu. Da dieses Grabmal in den letzten Tagen der Sung-Zeit in großem Stil erneuert wurde, nimmt man an, die schlichte, aus vier Steinpfosten mit Querbalken bestehende, noch unmittelbar dem Holzstil entsprungene Pforte, unter deren Pfostenköpfen merkwürdig gestaltete, als Wolken gemeinte Auswüchse hervorquellen, gehöre dieser Zeit an. Auch weisen Schriftzeugnisse auf Ehrenpforten aus der Sung- und aus der Yüan-Dynastie hin. Von den erhaltenen Tempeln der frühen (nördlichen) Sung-Dynastie ist der halb zerfallene, durch seine große stehende Buddhastatue berühmte Tempel Ta-fo-ßö in der halb verlassenen Stadt Tscheng-ting-fu (Provinz Tschili) hervorzuheben. Die Großartigkeit seiner Anlage entspricht dem von Chavannes veröffentlichten alten Grundriß der mächtigen Tempelanlage des Mittelberges zu Teng-fong-hien, die dem Ende des 12. Jahrhunderts entstammt. Der berühmte Konfuziustempel zu Kü-fu wurde 983 als prächtiger Neubau wiederhergestellt. Die Haupthalle wurde 1008—17 an ihrer jetzigen Stelle errichtet. Die Mongolen aber vernichteten als eifrige Buddhisten 1214 den ganzen Tempel, den Kublai Khan selbst bald nach seiner Eroberung Chinas jedoch 1294 wiederherstellen ließ.

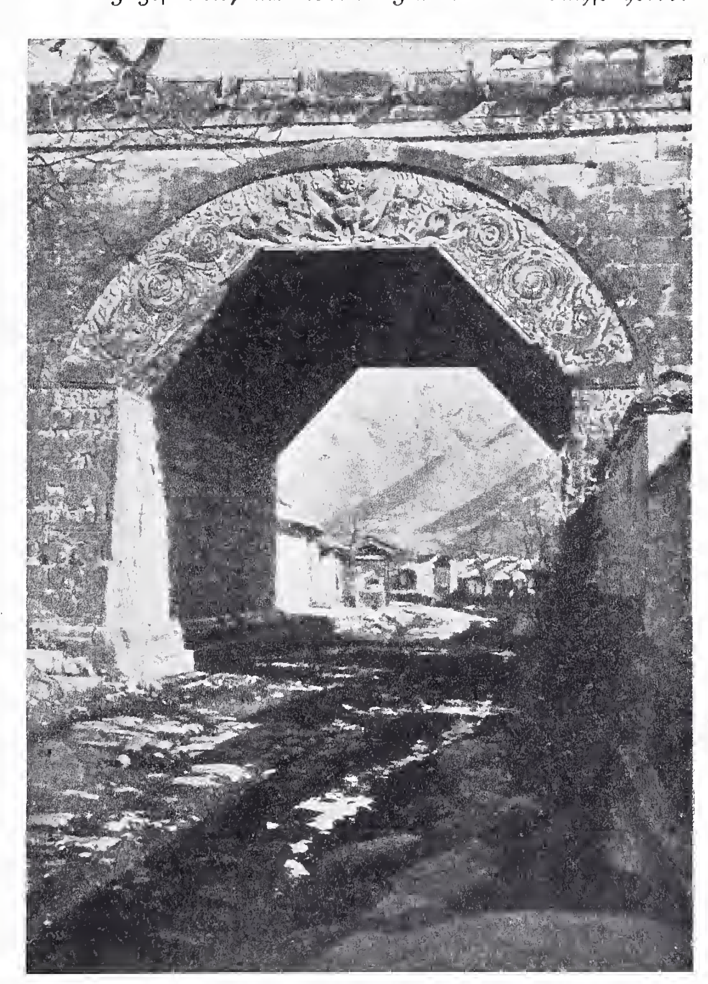


Abb. 234. Torbogen von Kiu-yong-kuan im Nankau-Paß. Nach Münsterberg. (Zu S. 268.)

Aus der Yüan-Dynastie haben sich verschiedene Pagodentürme erhalten, so die achtseitige große Pagode im T'ien-ling-ßö bei Peking, die mit reichen Ziegelornamenten bekleidet ist, so auf der Insel Pu-to-schan ein 1334 errichteter steinerner Pagodenturm (Taf. 36), der sich in massiver Geradlinigkeit über quadratischem Grundriß auf mächtigem, in zwei Absätzen ansteigenden Unterbau in drei durch derb vorspringende Gesimse mit Eckakroterien getrennten Stockwerken erhebt. Im Erdgeschoß stützen vier wandfreie Rundsäulen ohne Kapitelle die Ecken des mächtig vorspringenden Simses. Der ganze Bau macht kaum einen eigentlich chinesischen Eindruck.

Der Yüan-Dynastie gehören auch einige erhaltene Stadtmauern und Tore an, unter denen die um 1274 entstandenen, freilich um 1409 umgebauten Tore von Peking (Taf. 39a) schon ihrer Steinwölbungen wegen beachtenswert sind, besonders lehrreich aber das von 1345 datierte Stadttor von Kin-yong-kuan im Nankau-Paß hinter der Großen Mauer (Abb. 234) ist. Einerseits ist seine echte Steinwölbung, dem chinesischen Geschmack entsprechend, inwendig wieder geradlinig im halben Sechseck zugeschnitten; anderseits sind seine reichen Verzierungen in halb erhabener Arbeit, deren Pflanzenranken-Spiralen westasiatisch-hellenistische Anklänge zeigen, ihrem Gesamteindruck nach indischer Art. Die Pflanzengewinde gehen oben in Schlangengeister über, zwischen denen am Schlußstein ein Garuda seine Flügel ausbreitet.



Abb. 235. Porzellanvase der Sung- oder Yüan-Dynastie, in der Sammlung Fould zu Paris. Nach Du Sartel.

In der Bildnerei der Dynastie der Sung und der Yüan können wir die altchinesische Grabskulptur in Einzelfiguren und Stelen und Plattenreliefs noch eine Weile weiterverfolgen. Merkwürdig durch die Reihen massiger altertümlicher überlebensgroßer Menschen- und Tierfiguren, stehender Elefanten und Rosse natürlicher Art, phantastischer Flügelpferde, sitzender Löwen und liegender Widder, ist das von Chavannes veröffentlichte Grabmal Yong-Tschao-ling des Kaisers Yen-tsong (gest. 1063) zu Kong-hien in der Provinz Honan.

Von Tempelreliefs aus der Sung-Dynastie sind die stilvoll bemalten, feierlich wirkenden Stuckreliefs (30 m lang, 15 m hoch) an den Seitenwänden der Haupthalle des Tempels Ta-fo-ßö (S. 267) in der Provinz Tschili zu nennen, von denen das eine den auf einem Elefanten reitenden Gott der Weisheit mit einer Schar buddhistischer Heiliger darstellt; aus der Yüan-Dynastie schließen die Stuck- und Ziegelreliefs jener Pagode Tien-ling-ßö sich an; und vor allem kommen auch die westlichen Bogenwandreliefs jenes Tores im Nankau-Paß mit ihren inhaltlich indischen, aber chinesisch-dekorativ stilisierten Reliefbildern in Betracht.

Als Einzelstandbilder dieses Zeitraums sind namentlich die eigenartigen großen Eisengußgestalten zu nennen, die jenen altertümlich massigen steinernen Grabbildwerken gegenüber den frischen, naturnahen Charakter der T'ang-Kunst bewahren. Die gewappneten eisernen Kriegergestalten dieser Art, die sich in Tempeln der Provinzen Schantung, Honan und namentlich Schansi an verschiedenen Orten erhalten haben, gehören meistens schon der älteren Sung-Dynastie an. Hervorzuheben sind die doppeltlebensgroßen, stramm mit gespreizten Beinen hingestellten und verwegen dreinschauenden Krieger oder Himmelskönige vom Mittelbergtempel zu Teng-fong-hien, die 1213 gegossen sind. Rein buddhistische Gestalten dieser Art von etwas griesgrämiger Vierschrötigkeit aus dem Jahre 1296 stehen in Hiao-li-p'u. Hier schließt sich dann das 22 m hohe Sakyamuni-Buddhastandbild in jenem zerstörten Tempel Ta-fo-ßö (S. 267; Provinz Tschili) an, das von außen mit Kupferplatten belegt, inwendig aber aus einem mit Lehm verschmierten und mit Brettern verschalten Gerüst besteht. Ad. Fischer rühmt das edle Ebenmaß der Körperbildung und den prachtvollen Linienfluß der Gewandung.

Die Bronzegefäße und Spiegel, die von nun an an der allgemeinen Entwickelung

teilnehmen, beanspruchen unser Interesse in besonderem Maße nicht mehr. Die ganze Spiegelfläche wird nur allzuoft in leichter Reliefdarstellung als runde Bildfläche behandelt, die, von einer Seite gesehen, in halbperspektivischer Anordnung mit figürlichen Vorgängen und landschaftlichen Ausschnitten gefüllt wird.

Dagegen nimmt die chinesische Töpferei seit der Sung-Dynastie einen eigenartigen Aufschwung. Von ihren berühmtesten Erzeugnissen, die doch erst zum Teil, wenn auch wohl zum größeren Teil „Porzellan“ in unserem Sinne als harte tönende, durchscheinende Tonware gewesen sind, wissen wir immer noch mehr aus den Schriftstellern als aus erhaltenen Beispielen. Die Gefäßformen waren in der Regel schlicht und klassisch, schlossen sich aber immer noch vorzugsweise denen der Bronzekunst an; doch dienten manchmal auch bereits Naturprodukte, ein Tier, eine Pflanze oder eine Frucht, als formengebendes Vorbild des ganzen Gefäßes. Die einfache großlinige Ornamentik bewahrte in der Regel, eingeritzt oder vertieft eingeformt, ihren plastischen Charakter, doch stellte sich gelegentlich auch bereits eine einfarbige, streng wirkende Bemalung ein. Besonders beliebt waren die „Haarrisse“ oder „Kracksprünge“, die, zufällige Risse in der Glasur zum Stilprinzip erhebend, aus der Not eine Tugend machten.



Abb. 236. Ein Lohan mit einem Löwen. Gemälde nach Li-Lung-mien, in der Sammlung Freer zu Detroit. Nach Binyon. (Zu S. 271.)

Von den berühmtesten Porzellanen, wie dem einfarbig mondlichtblauen Ju-Yao (clair de lune), das zu Ju-tschau in der Provinz Honan erzeugt wurde, und dem ähnlichen kaiserlichen Küan-Yao von Pien-king in derselben Provinz sind keine Spuren übriggeblieben; vom Ting-Yao, das in der Sung-Zeit hauptsächlich zu Nan-tsch'ang (Provinz Kiangsi) hergestellt wurde, hat keins jener leuchtend weißen Stücke, die als Ausgangspunkte der ganzen späteren Porzellankunst gelten, dem Bruche der Zeiten widerstanden, wohl aber haben sich einige rahmfarbige haarrissige Stücke mit flott und groß eingeritzten Blumen und in „Tränen“ abgetropfter Glasur z. B. im British Museum, in den Berliner Museen und in der Dresdener Porzellansammlung erhalten. Beispiele des Kün-Yao von Küntschau (Provinz Honan), dessen vielfarbige, auch purpurrote, manchmal fleckige Glasuren nicht selten durch derbe Reliefverzierungen belebt werden, finden sich im British Museum, in der Sammlung Fould zu Paris (Abb. 235) und in der Dresdener Sammlung, gehören aber wohl erst der Yüan-Zeit an. Häufiger ist das Lung-ts'üan-Yao, dessen Hauptfabrik bei Lung-ts'üan (Provinz Tschekiang) lag. Seine zartgrüne, vielfach gekrackte Glasur verschaffte ihm im 18. Jahrhundert den Namen Seladon, der ihm bis zum heutigen Tage geblieben ist. Am reichsten an Seladonporzellanen sind, wie Zimmermann berichtet, das Schatzhaus des alten Serails und das Osmanische Museum zu Konstantinopel; aber auch die Fr. Hirthsche Sammlung im Museum zu Gotha, das British Museum zu London, das Ethnographische Museum zu Dresden und der Kreml zu Moskau besitzen eine Anzahl von Seladonvasen; und in Japan kann man sich in allen Tempeln an ihrem milden blau-, grau- oder olivengrünen Glanze erfreuen, der offenbar noch mit dem des früher allmächtigen Jade wetteifern will. Gerade wegen seiner Derbheit hat das Seladonporzellan sich auch in China wie in Japan,

am Ostindischen Archipel wie am Roten Meer und am Golf von Persien erhalten; und seine Fundstätten bezeichnen, wie Fr. Hirth und A. B. Meyer nachgewiesen haben, zugleich die Wege des chinesischen Welthandels jener Tage. Daß spätere Nachahmungen nicht immer leicht von den Originalen der Sung-Dynastie zu unterscheiden sind, läßt sich denken. Die Ornamente auch des Seladonporzellans pflegen vertieft eingeschnitten zu sein, sofern sie nicht immer noch den alten Bronzestil nachahmen.

Weitere Porzellanfabriken der Sung-Dynastie aufzuzählen, würde uns hier zu weit führen. Zimmermann hat sie eingehend verzeichnet. In der Yüan-Zeit taten sich, da die Fabriken der Sung-Zeit den Kriegsschrecken des mongolischen Einfalls zum Opfer gefallen waren, überall neue Porzellanfabriken auf, die aber erklärlicherweise zunächst überall an den Typen der Sung-Zeit festhielten. Doch übernahm das weiße Porzellan jetzt die Führung; und sein weißer Grund rief die farbige, oft zu Bildern werdende Verzierungsart hervor, die von der nächsten Dynastie an dem chinesischen Porzellan sein späteres, am meisten bekanntgewordenes Aussehen liehen. Als die eigentliche klassische Zeit der chinesischen Porzellankunst aber gilt heute wieder die Zeit der Sung-Dynastien.



Abb. 237. Vögel auf Reisähren. Farbige Papiermalerei von Han-Jetscho, im Museum zu Berlin. Nach W. Cohn. (Zu S. 272.)

Die eigentliche Malerei entwickelte sich schon unter der älteren Sung-Dynastie zur führenden Kunst in China. Der Kaiser Hui Tsung (japanisch Kiso Kotei), der von 1082 bis 1135 lebte, von 1101—25 herrschte, war selbst Maler, ohne uns als solcher besonders fest umrissen entgegenzutreten. Daß ihm der weiße Falke des British Museum mit Unrecht zugeschrieben worden, hat schon Binyon dargetan. Er gründete etwas wie eine Kaiserliche Akademie der Schönschreibekunst und der Malerei und ließ 1120 einen Katalog der Gemäldesammlung des Palastes Hsüan-Ho, den „Hsüan-Ho-Hua-P'u" herausgegeben, in dem 6192 Gemälde von 231 Malern aufgezählt und in zehn fachliche Klassen eingeteilt werden, die zu lehrreich sind, als daß wir sie übergehen möchten: 1) Taoïstische und buddhistische Gegenstände; 2) Menschen; 3) Paläste und andere Gebäude; 4) fremde Völkerschaften; 5) Drachen und Fische; 6) Landschaften; 7) Tierstücke; 8) Vögel und Blumen; 9) Bambusröhrichte; 10) Kräuter und Insekten. Man sieht, die chinesische Malerei umfaßte schon damals alle heutigen Gebiete.

Von den 800 Malern der Sung-Zeit, deren Namen überliefert sind, können hier nur wenige hervorgehoben werden.

Als der große, vorzugsweise buddhistische Hauptmaler der Zeit gilt Li-kung-lin, genannt Li-Lung-mien, japanisch Ri-riu-min, ein 1106 gestorbener Meister. Sein Lieblingsthema waren die Schüler Buddhas, die in Indien Arhat, in China Lohan, in Japan Rakan genannt wurden. Unter Bäumen, Felsen und Blumen, in breit gemalter landschaftlicher Umgebung pflegte er sie ernst, feierlich und ausdrucksvoll im alten wohlfließenden kalligraphischen Zeichenstile darzustellen. Originalrollen und Hängebilder der Art sind ihm in

Japan, Amerika und Europa ebensooft zugeschrieben wie mit Recht immer wieder abgesprochen worden. Dies gilt von den 44 hochgestreckten Hängebildern des Museums zu Boston, die früher den Tempel Daitokuji zu Kyoto schmückten, so großartig geschlossen die Einzelbilder, wie die Speisung der Hungrigen, die Verehrung Buddhas im Himmel und das Opfer vor Kuan-yin, der Göttin des Erbarmens, angeordnet und von so tiefer Empfindung sie auch erfüllt sind; dies gilt von den beiden machtvoll durchgeistigten Lohan der Sammlung Freer in Detroit (Abb. 236); dies gilt von den „fünffarbigen" Gestalten, die die „Kokka" (Heft 30 und 31), und erst recht von der breiten Schwarzweiß-Rolle, die Karl Bone aus seinem Besitze 1907 im „T'oung pao" veröffentlicht hat.

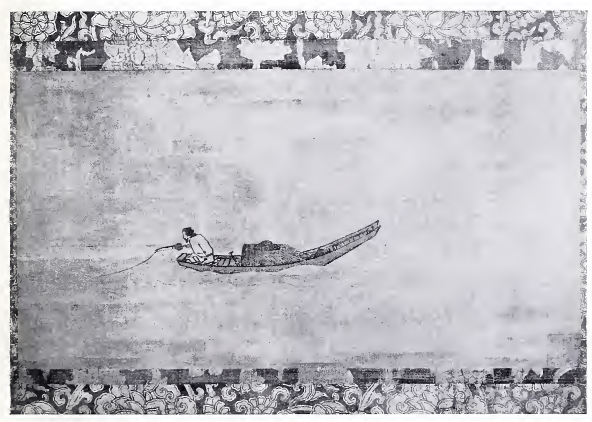


Abb. 238. Einsamer Angler. Gemälde von Ma-Yüan, im Besitz des Marquis Inoue in Tokyo. Nach Tajima. (Zu S. 272.)

Im allgemeinen aber trat die buddhistische Malerei jetzt mehr in den Hintergrund, erblühten um so herrlicher die Landschafts-, die Tier- und die Blumenmalerei. Auf die Farbe wird dabei jetzt weniger Gewicht gelegt als auf die Tonstimmung. Die schwarz-weiß getuschte Breitmalerei, der Stolz der Meister der Sung-Dynastie, ist auch, rein malerisch angesehen, eine künstlerische Leistung ersten Ranges. Die Umrisse werden in ihr oft wirklich weggelassen. In der einfachen Technik werden Naturbilder von ergreifender Größe und Wahrheit hervorgezaubert. Landschaften mit Figuren in Tusche malte um 1000 n. Chr. Li-Tscheng (japanisch Risei) mit solcher Meisterschaft, daß es hieß, seine Hintergründe wichen sieben Meilen zurück. Auch Li-Kung-lin (japanisch Rikonen), der noch buddhistische Gestalten malte, war am berühmtesten als Landschafts- und als Pferdemaler in Farben und in Tusche. Ihm wird vielleicht mit Recht das zweite der sechs Rundblätter eines Albums des Berliner Museums zugeschrieben, das eine sehr romantisch empfundene Hochgebirgs-, See- und Wasserfall-Landschaft enthält.

„Von allen Seiten", sagt Cohn, „wogen die Nebel, rauschen die Wasser." Duftiger und weicher noch ist die Tschung-Yen (zwischen 1050 und 1100) zugeschriebene stillere Berg-, See- und Nebellandschaft desselben Albums. Ein drittes dieser Albumblätter, Han-Jetscho bezeichnet, führt uns die ganze stille Naturnähe und den ganzen duftdurchhauchten malerischen Reiz der Darstellung zweier sich auf Halmen wiegender kleiner Vögel vor Augen (Abb. 237). Eine sehr charakteristische, in der Ausführung aber nicht eben erstklassige Berg-, Baum-, See- und Nebellandschaft der Berliner Museen, die leichtfarbig als Breitbild auf Seide gemalt ist, wird wohl nur annähernd richtig Kuo-Hsi (japanisch Kawakki) zugeschrieben, einem Maler, den die Schriftquellen als Meister melancholischer Winterlandschaften bezeichnen. „Die fernen Berge", sagt Cohn, „heben den Flächencharakter des Bildgrundes nicht auf, und dennoch schaffen sie die Illusion einer räumlichen Szenerie." Auf Tung-Yüan soll eine Berglandschaft der Hirthschen Sammlung in Neuyork zurückgehen, die weißwallende Nebel am Fuße hoher Bergriesen hinter einem baumreichen Flußtale darstellt. Als einer der größten Sung-Landschafter der späteren Zeit gilt Ma-Yüan (um 1200), dessen Hauptwerke seine beiden Landschaften beim Baron Iwasaki in Japan sind. Das Felsennadelbild mit den zerzausten Kiefern vorn am See verbindet Erhabenheit und Romantik in wunderbarer Weise; sein prachtvolles Mondscheinbild beim Marquis Kuroda und sein berühmter „Einsamer Angler" (Abb. 238) beim Marquis Inoue in Tokyo sind von köstlicher Stimmung durchflossen. Das feine weibliche Bildnis vor verschneiter Landschaft aber, das ihm im Bostoner Museum zugeschrieben wird, zeigt, nach Kümmel, doch eine andere Hand.

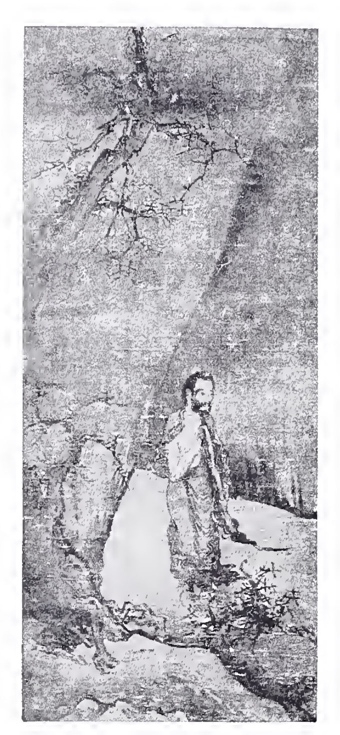


Abb. 239 Buddha, von den Bergen ins Tal heimkehrend. Gemälde von Liang K'ai, im Besitz des Grafen Sakai Tadamichi in Tokyo. Nach W. Cohn.

Gegen Ende der Sung-Dynastie (um 1200) tauchte dann in Liang-K'ai (japanisch Ryokai) noch ein bedeutender Akademiker und buddhistischer Figurenmaler auf, dessen berühmtestes Bild „Buddha, der von den Bergen ins Tal heimkehrt" dem Grafen Sakai Tadamichi in Tokyo gehört (Abb. 239). Wie ein Johannes in der Wüste, nur weniger vorausschauend, tiefer in sich versunken, schreitet er durch die Sträucher der Felsenwildnis einher. Nicht minder berühmt als Liang K'ai ist Mu-Khi (japanisch Mokkei), dessen Zusammenhang mit der buddhistischen Malerei durch die Darstellung des sinnend im Mondschein dasitzenden Zen-Priesters Tschao-Yang bei Herrn Nueno Riichi in Osaka (Kopie im Berliner Museum) bewiesen wird, während seine in den „Selected relics" veröffentlichten Bilder ihn als Drachen- und Tiger-, als Affen- und Vogelmaler zeigen; feinfühlig-träumerisch ist seine „Krähe am Felsenhang" in japanischem Privatbesitz, die die „Selected relics" (VII, 19) veröffentlicht haben (Abb. 240); und die „Wildgans" des Berliner Museums, die ihm nahe steht, wenn sie nicht von ihm selbst herrührt, schließt sich diesen freieren Bildern seines Pinsels an. Eine Krähe des British Museum wurde ihm wohl mit Unrecht zugeschrieben.

Gegen Ende der Sung-Dynastie machte auch die große Landschaftskunst immer mehr den feinen, aus der Gesamtnatur herausgegriffenen Vordergrundsbildern Platz, die zu

selbständigen Kunstwerken gestaltet wurden. Es scheint, daß mit den in China von jeher beschwerlich gewesenen, aber aus religiösem Eifer zum Besuchen einsamer Buddhistenklöster dennoch geübten Gebirgsreisen der Künstler auch ihr Sinn für die große, ganze Landschaft zurückging. Der gebildete Chinese sah die Natur fast nur noch in seinem Hausgarten. Daher die unmittelbare und feine Auffassung und Wiedergabe der einzelnen Bäume, der Zweige der Blütenbüsche, der Päonien, Nelken und Chrysanthemum, der Vögel und der Schmetterlinge, die er in seinem Garten beobachten konnte. Ma-K'uei, der Bruder Ma-Yüans, malte um 1180 Tannen, Zedern, Zypressen und Felsen; aber er malte, wenn das Bild des British Museum, das Binyon ihm zuschreibt, echt ist, auch geschichtliche Sittenbilder. Dieses Bild stellt den General dar, der es ablehnte, sein Schachspiel zu unterbrechen, als ihm der Sieg seiner Truppen gemeldet wurde. Als bedeutender gleichzeitiger Maler dieser Richtung erscheint Mao-Y (japanisch Moyeki), dessen bestes Bild der Vicomte Fukoka in Tokyo besitzt; „Katzen und Herbstrosen" lautet der Titel seines in der „Kokka" veröffentlichten Bildes; das Hündchen, das ihm in Boston zugeschrieben wird, ist späteren Datums. Spezialist für Bambusröhrichte war Yin-K'ien-Ts'ien-Tun, dem in Andersons Katalog ein charakteristisches Bildchen zugeschrieben wird (Abb. 241). Als größter Meister der Yüan-Dynastie gilt jener Tschao-Möngfu (japanisch Tscho-su-go), von dessen Landschaftsrolle im Stil Wang-Weis im British Museum schon die Rede gewesen ist (S. 265). Seine Pferdedarstellungen sollen mit denen Han-Kans gewetteifert haben. Berühmt waren seine „acht Pferde im Park Kublai Khans", ein Bild, von dem sich z. B. im Louvre zu Paris eine Nachbildung befindet. Handgreiflich tritt uns die Größe dieses Meisters nirgends entgegen.



Abb. 240. Krähe am Felsenhang. Gemälde von Mu-Khi, in japanischem Privatbesitz. Nach Tajima.

Welche Rolle die tief durchgeistigte buddhistische Malerei noch in der Yüan-Zeit spielte, zeigt z. B. das innig beseelte farbige Bild auf Seidengrund in den Berliner Museen, das, als Nachklang jenes Bildes des Liang-K'ai, den heimkehrenden Buddha darstellt. Sein Meister ist nicht bekannt. Wie lebendig sittenbildliche geschichtliche Vorgänge in derselben Zeit dargestellt wurden, zeigt ein ebenso ausgeführtes Bild derselben Sammlung, das die Abreise der

Prinzessin Tschao Tschün anschaulich und wohlanständig schildert. Auch der Meister dieses Bildes ist unbekannt. Namhafte Yüan-Maler aber waren z. B. Yen-Hui (japanisch Ganki), von dem das British Museum zwei gespenstische Darstellungen aus dem taoistisch-buddhistischen Sagenkreis besitzt, während in der „Kokka" (Nr. 164) sein feinbeseeltes Naturbild „Mond und Wellen" wiedergegeben ist, und Tsch'ien Schun-tschü (japanisch Sen Shunkio), der uns in seinen in der „Kokka" (Nr. 73 und Nr. 169) veröffentlichten Bildern „Melonen und Heuschrecken" und „Melonen und Ratten", in japanischem Privatbesitz, als Stillebenmaler von Geschmack entgegentritt. Fr. Hirth meinte in dem Bilde „Hahn, Heuschrecken und Blumen" seiner Sammlung ein echtes Bild des Meisters zu besitzen.

Im allgemeinen trat schon in der Yüan-Kunst, trat namentlich in der großen und kleinen Naturmalerei an die Stelle der großartigen breiten und schlicht geschmackvollen Färbung der klassischen Sung-Malerei eine spitzere und kleinlichere Durchführung und eine buntere Farbengebung hervor. In der Landschaftsmalerei dieser Zeit werden vier Meister genannt, die an Wang-Wei wieder anknüpften. Auf einen von ihnen, I-Tschuan, gehen die „abgestorbenen Bäume" der Hirthschen Sammlung in Neuyork zurück. Die Freude an derartigen Gemälden der „Trauer" in der Natur ging mit dem Geschmack an den einfachsten Darstellungsmitteln Hand in Hand. Es ist erstaunlich, mit wie geringem Aufwand die chinesischen Künstler ihre Naturbildchen auf die Fläche bannen durften, ohne sich dem Vorwurf auszusetzen, Unfertiges für Fertiges auszugeben.

6. Die chinesische Kunst der Ming-Dynastie (1368—1644).

Nicht viel länger als ein Jahrhundert dauerte die Herrschaft der tatarisch-mongolischen Yüan im himmlischen Reiche. Noch hatte China Lebenskraft genug, sich zu seinen nationalen Überlieferungen zurückzufinden; und diese verkörperten sich nunmehr in Hung-Wu, dem Sohne eines einfachen Arbeiters, der der Begründer der ruhmreichen Ming-Dynastie wurde. Die Ming-Dynastie war besonders in ihrer ersten Hälfte eine Blütezeit aller Künste und Wissenschaften. Das 15. Jahrhundert war wie in Europa so auch in China ein Zeitalter der Wiedergeburt und der Weiterentwickelung, die in China allerdings mehr in der Richtung aufs Gefällige, Farbige und Äußerliche erfolgte.

Die chinesische Baukunst scheint freilich schon seit dieser Zeit, an feste Überlieferungen gebannt, keine sonderlichen Fortschritte mehr gemacht zu haben. Aber gerade von dieser Zeit an haben sich chinesische Gebäude oder doch Teile von solchen in größerer Anzahl erhalten; und gerade von diesen Bauten gilt alles, was zur Kennzeichnung der chinesischen Baukunst (S. 233—236) gesagt worden ist.

Die erste Residenz der Ming-Dynastie war Nanking; aber schon der Kaiser Yung-Lo (1403—24) verlegte sie 1403 wieder nach Peking. Von den Grabanlagen dieser Jahrhunderte kommen vor allem die der Ming-Kaiser selbst bei Nanking und bei Peking in Betracht. Der riesige Grabhügel nimmt die Mitte ein. Die Grabtempel selbst sind nur teilweise erhalten; fünftorige Ehrenpforten erheben sich am Eingang. Lange Alleen von überlebensgroßen Tieren und Mandarinengestalten bilden den feierlichen Zugang. Wie wuchtig wirkt der schlicht massige steinerne Anbau am Grabtumulus des ersten Ming-Kaisers Hung-Wu bei Nanking, wie mystisch die Inschrifttafel auf dem Rücken einer steinernen Riesenschildkröte in der Zugangshalle an der Straße! Wie lebendig die liegenden und stehenden Kamele, wie altertümlich monumental die Mandarinengestalten zu beiden Seiten der Straße! Die späteren Ming-Kaisergräber liegen bei der ehemaligen Stadt Schang-ping, 50 km nördlich von Peking,

in großliniger, stimmungsvoller Natureinsamkeit. Das fünfmal rechteckig geöffnete und fünfmal überdachte Marmortor am Eingang der Gesamtanlage mißt etwa 12 m in der Höhe, 27 m in der Breite (Abb. 213). Die schwere Inschrifttafelhalle mit doppeltem, noch kaum geschweiftem, aber mächtig vorspringendem Ziegeldach hat einen rundbogig gewölbten Eingang. Die freistehenden Pfeiler in der Nähe sind mit den steinernen „Wolkenarmen" versehen, auf die schon (S. 275) hingewiesen worden. Ebenso verziert sind die nach oben hervorragenden Seitenpfosten des dreiteiligen Innentors, dessen einzelne Durchlässe durch Zwischenmauern voneinander getrennt sind. Unter den an der Straße zwischen jenen und diesen Pforten aufgestellten Tieren fallen Löwen, Kamele, Elefanten und Pferde auf. Die Zivil- und Militär-Mandarinen stehen nach wie vor mit vor der Brust angeschlossenen Armen in reicher Kleidung da. Als Hauptbau ist der Grabtempel des Kaisers Yung-Lo selbst erhalten. Die Terrassen der dreifachen Treppe, die zu ihm hinanführt, sind mit Marmorbalustraden versehen. Die Firstecken des Doppelwalmdaches sind mit Fabelfischen geschmückt. Im mehrschiffigen Inneren stützen schlichte hölzerne Rundsäulen eine Kassettendecke.



Abb. 241. Bambusdickicht. Gemälde von Yin-N'ien-Ts'ien-Tun, im British Museum. Nach Anderson. (Zu S. 273.)

So ziemlich das letzte der Ming-Gräber ist das des Kaisers T'ai-tsong (1627—43), das „Tschao-ling" nördlich von Mukden. Auch hier das prächtige Außentor, auch hier die Tierallee, auch hier die Ta-tscheng-tien, die säulengetragene Haupthalle, mit ihrem stattlichen Doppeldach!

Auch die Gedächtnisehrenpforten (P'ai-fong oder P'ai-lu) außerhalb der Gräber werden während der Ming-Dynastie zahlreicher und prächtiger. Aus der letzten Zeit der Ming-Dynastie, dem Anfang des 17. Jahrhunderts, stammen die schönsten von ihnen. Zu den allerschönsten gehört die wirkungsvoll gegliederte dreitorige Ehrenpforte einer frommen Witwe in der Stadt Schanhien in Schantung. Reich durchbrochene Zierarbeit schmückt alle senkrechten Pfosten und wagerechten Balken des dreistöckigen Aufbaues. Besonders geschmackvoll erscheinen die Päoniengewinde des Mittelbalkens. Noch klarer im Aufbau ist die erste Gedächtnispforte der Familie Fan in Jen-tschou-fu (von 1637), noch reicher mit Bildwerk geschmückt die zweite Pforte derselben Familie an demselben Orte.

Von den chinesischen Tempeln der Ming-Dynastie soll der eigenartigste von allen, der hauptsächlich aus ansteigenden, mit Balustraden versehenen offenen Terrassen bestehende Tempel des Himmels zu Peking, 1421 gegründet sein, in seinen jetzt erhaltenen Teilen aber vornehmlich dem 16. Jahrhundert entstammen. Der dreidachige, mit kobaltblauen Ziegeln gedeckte, gar

nicht chinesisch wirkende Rundturm aber, „die Halle des Gebetes für die Jahresernte“, gehört erst dem 19. Jahrhundert an (Taf. 33b). Vom Anfang des 15. Jahrhunderts stammt der fünftürmige Pagodentempel Wuta-ßö in der Umgebung von Peking, der auf seinem vierstöckigen Marmorunterbau aus fünf vierseitigen indischen Pyramidentürmen mit 11—13 vorspringenden Dachsimsen angeblich dem großen Tempel zu Buddhagaya (S. 151) nachgebildet sein soll. Wie die chinesischen Pagodentürme aus indischen Vorbildern hervorgegangen, zeigen jedenfalls auch die fünf Türme dieses unchinesisch wirkenden Baues. In die Jahrzehnte von 1428 bis 1478 fallen die Neubauten des ausgedehnten kaiserlichen Tempels Ta-tschünh-ßö („des großen Erkennens“) bei Peking, der durch Heinrich Hildebrands Aufnahme und Beschreibung zu den ersten bauwissenschaftlich besser bekannt gewordenen Gebäuden Chinas gehörte. In einem baumreichen Park am Abhange eines Berges reihen sich in symmetrischer Anlage die Einzelbauten aneinander. Die vier Tempelhallen liegen in der Mittelachse des Gesamtrechtecks. Alle Einzelgebäude beherrscht auch hier jenes Motiv einer im Holzbau hergestellten offenen Säulenhalle, deren Öffnungen — gleichsam erst nachträglich — durch zwischen die Stützen gesetzte Felder aus Mauerwerk geschlossen wurden. Die Holzsäulen, die nur gemalte Andeutungen von Fuß- und Kopfstücken zeigen, bestehen aus natürlichen Stämmen. An den Marmorbrüstungen der Tempelterrassen finden sich neben indisch geschweiften Verzierungen z. B. vertieft eingeschnittene echte und verkümmerte Mäander.

Von den gottesdienstlichen Tempeln der Insel P'u-t'o-schan, der heiligen Insel der Kuan-Yin, die Boerschmann herausgegeben, hören wir, daß sie zunächst zu Anfang der Ming-Dynastie, 1388, dann gegen Ende der Ming-Dynastie, 1554, nochmals alle zerstört, unter Kaiser Wan-li (1573—1619) aber 1606 neu errichtet worden seien. Jedoch auch diese Gebäude fielen den kriegerischen Zeiten wieder zum Opfer; die erhaltenen Bauten sind erst seit 1732 entstanden. Von den irdischen „Gedächtnistempeln“ Chinas, die Boerschmann ebenfalls herausgegeben hat, stammen einige der Tempel für Kuan-Ti, den zum Gott der Kriegstüchtigkeit erhobenen Feldherrn der Han-Zeit, der 220 n. Chr. starb, wie es scheint, aus der Ming-Zeit: z. B. der Kuan-Ti-Tempel zu Kiaitschau in der Provinz Schansi, dessen große Halle von reich mit Reliefschmuck versehenen, von kräftigen Wulstbasen aufsteigenden Steinsäulen getragen wird; ebenso eine Reihe der berühmten Konfuzius-Gedächtnistempel Chinas: vor allem jener Tempel des Konfuzius in Kü-fu, der Geburtsstadt des Weltweisen (S. 248), der zwar durch Blitzfeuer 1499 völlig zerstört, aber 1500—04 unter Kaiser Hung-Tschik glänzend hergestellt und mit jenen von phantastisch dekorativen Drachen- und Wolkenreliefs umzogenen Marmor-Rundsäulen (Taf. 37) geschmückt wurde, die zu den großartigsten Schöpfungen der chinesischen Bauzierkunst gehören. Der ganze Neubau, der ein wirkliches Meisterwerk der Baukunst ist, ist freilich erst in den Jahren 1724—30 errichtet worden. Aber auch Boerschmann hält es für möglich, daß die Prachtsäulen noch die der Ming-Dynastie sind. Sicher der Ming-Dynastie gehören die achtseitigen, auf Rundwülsten ruhenden Säulen des Tempels des Yen-Fu-Tse, des Neffen des Kong-fu-tse, in Kü-fu an. Sie sind im flachsten Reliefstil mit den prächtigsten, die ganzen Flächen gleichmäßig füllenden Ornamenten bedeckt, in denen Felsen, Wasser, Wolken, Drachen, Phönixe, Lotosblumen und Päonien eng durcheinandergeschlungen sind; und sicher der letzten Zeit der Ming-Dynastie entstammt der 1635 errichtete Tempel Pi-hia-yuan am Fuße des heiligen Berges Hiao-t'ang-Schan an. Bemerkenswert ist dieser Bau, der in seinem jetzigen Zustand eine der wenigen Tempelruinen Chinas ist, durch seine Tonnengewölbe und seine Holzsäulen mit Armkapitellen.

Die Haupttürme der Ming-Dynastie, die sich erhalten haben, zusammenzustellen, fehlt es an Vorarbeiten; der Ming-Zeit gehören jedenfalls einige der Pekinger Pagoden und gehörte der Neubau des seiner Zeit berühmten „Porzellanturms" zu Nanking an (S. 229), von dessen Trümmern eine gut glasierte Tonkachel mit gelbem Blattschmuck sich z. B. in der Dresdener Porzellansammlung befindet. Älter noch ist die sogenannte Eisenpagode zu K'ai-fong-fu, die 1383 errichtet wurde. Sie erhebt sich in 13 Stockwerken, die zum Teil mit emaillierten Ziegeln verkleidet sind. Von den weltlichen Bauten Chinas sind Teile des Kaiserpalastes zu Peking, wie die mittlere Audienzhalle, in der Ming-Zeit entstanden.

Auch die Bildnerei nahm in der Ming-Dynastie neue Anläufe. In den überlebensgroßen Reihen von Menschen- und Tierfiguren, die den Weg zu den Ming-Gräbern bezeichnen, tritt unzweifelhaft noch ein gewisses Streben nach Würde und Feierlichkeit zutage; dabei wird die Durchbildung im einzelnen aber alltäglicher und nüchterner; und auch die Götterbilder der Tempel und die Reliefdarstellungen an Mauern, Torbogen und Türmen sind mehr im Stile dekorativer Kleinkunst als monumentaler Großkunst gehalten. Eine großartige Wirkung im Sinne unserer Barock- und Rokokobildnerei wird man jedoch den durch und durch chinesischen Steinskulpturen der Balustraden und Säulen der Gedächtnistempel, wie denen des Konfuzius-Tempels zu Kü-fu, nicht absprechen.



Abb. 242. Chinesische Porzellanschale in kobaltblauer Unterglasurmalerei, in der Porzellansammlung zu Dresden. Nach Zimmermann. (Zu S. 278.)

Eine Besonderheit der Provinz Schansi war die häufige Verwendung des Eisengusses zur Herstellung rundplastischer Bildwerke. Merkwürdig sind vor jenem Heiligtum Kuan-Tis in Kiaitschau die zwei grimmigen eisernen Torwächter in Gestalt schwer gerüsteter Krieger mit Helmen, die phrygischen Mützen gleichen; die neben ihnen auf hohem Postament sitzenden Löwen aus Eisen, die 1597 gegossen sind, zeigen den chinesischen Durchschnittsstil. Welcher Zeit das natürlich bemalte und wirklich bekleidete Sitzbild des Kuan-ti selbst im Obergeschoß der Haupthalle dieses Tempels angehört, ist nicht recht ersichtlich. Es wirkt in seiner farbigen Bemalung wie einige der spanischen Estofado-Bildwerke des 17. Jahrhunderts. Sicher der Ming-Dynastie aber gehört die sitzende große Buddhastatue von 1409 im Tempel Schaolin an.

In die Ming-Dynastie fällt auch die zweite große und selbständige Blütezeit der chinesischen Porzellanerzeugung, die sich nunmehr alle die Techniken aneignete, die ihr ihre Eigenart verliehen. Neben die mildfarbigen Scharffeuer-Glasuren, deren fast auf Kobaltblau und Kupferrot beschränkte Farben vor der Verglasung (Unterglasurfarben) oder nach ihr aufgetragen werden können, traten die Halbscharffeuer-Glasuren, die dem bereits fertig gebrannten Porzellan in nochmaligem schwächeren Brande aufgelegt werden, und die Muffelfeuer-Glasuren, die ihre Farben nachträglich im gelinderen Feuer des Muffelofens aufgebrannt erhalten (Überglasurfarben). Die Muffelfarbenmalerei wurde oft genug aber auch nicht glasiertem Porzellan aufgebrannt (email sur biscuit). Die Auswahl der im Muffelofen aufbrennbaren, meist dick aufliegenden Farben ist außerordentlich groß. Sie wird daher im Chinesischen als

„Drei- oder Fünffarbenmalerei", d. h. als vielfarbige Malerei bezeichnet. Die Porzellanfarben wurden seit der Ming-Dynastie lebhafter, bunter, ja greller, wenn man will. Die Formen der Ornamentik bleiben aber zunächst noch flach und großzügig. Die Verzierung mit Blumen, Vögeln, Schmetterlingen spielt, dem Charakter der damaligen Malerei entsprechend, auch in der Vasenmalerei eine Hauptrolle. Päonien, Chrysanthemum, Magnolien, Lotosblumen, die blühenden Mume-, Pfirsich- und Kirschenzweige, vor allem auch das beliebte Bambusröhricht geben vielfach den Grundton an. Aus der wirklichen Tierwelt mischen sich, außer Vögeln und Insekten, besonders Fische, Taschenkrebse und kleinere Amphibien unter die Pflanzenwelt; aber auch die sinnbildlichen Fabeltiere, Drachen und Phönixe, werden mit Vorliebe der gebogenen Gefäßfläche angepaßt. Die flächenhafte Stilisierung ist in der Regel meisterhaft, aber ohne Angst vor Verstößen gegen ihre Forderungen durchgeführt. Erst allmählich wird als Folge der Darstellungen menschlicher Figuren und gestaltungsreicher Geschehnisse der Stil der Vasenmalerei durch räumliche Gestaltung der Bildfläche gefährdet; erst allmählich treten Götter und Helden, Vorgänge aus der Geschichte und der Legende, aus Novellen und Gedichten, ja sogar zusammenhängende Landschaften in bestimmten Vasengattungen hinzu. Das einmal Gewonnene wird, soweit die Darstellungsmittel es zulassen, nicht wieder aufgegeben. Auch in dem so ganz verschiedenen Sung-Stil wird weitergearbeitet. Da spätere Nachahmungen sich auch auf die Kaisermarken, die Nien-hao, erstrecken, so gehört schon ein durchaus geübtes Auge dazu, echt altes Porzellan von später nachgeahmtem zu unterscheiden.



Abb. 243. Chinesische Vase der Periode Süan-Te, aus der Sammlung Du Sartel zu Paris. Nach Du Sartel.

Zur Zeit des Kaisers Yung-Lo (1403—24) kam das ganz dünnwandige Porzellan „mit halbem Körper", wie die Chinesen es nennen, kamen prachtvolle blut- und eisenrote Muffelglasuren und kamen kobaltblaue Unterglasuren auf, die jedoch alle bald übertroffen wurden. Eine feine dünnwandige weiße Schale, die unter der Glasur mit eingravierten Drachenmotiven verziert ist, besitzt das British Museum. Gefäße mit derber und mit feiner eisenroter Unterglasurmalerei, die das Zeichen Kaiser Yung-Los tragen, besitzen z. B. das British Museum, die Dresdener Porzellansammlung und das Schatzhaus zu Konstantinopel. Zur Zeit des Kaisers Süan-Te (1426—35) entstanden die schönsten kobaltblauen und edelsteinroten Unterglasurmalereien auf weißem Grunde. Die Gemälde berühmter Meister wurden jetzt schon nicht selten aufs Porzellan übertragen. Eine feine Schale mit Wasserpflanzen und Wasservögeln in mild kobaltblauer Unterglasurmalerei besitzt die Dresdener Porzellansammlung (Abb. 242). Originale der Zeit, die in „Edelsteinrot" bemalt sind, haben sich nicht erhalten. Die vielfarbige Malerei erscheint zunächst als Schmelzmalerei auf unglasiertem Porzellan. Mit feiner stilisierter Blütenornamentik ist eine Süan-Te-Vase geschmückt, die Du Sartel aus seiner Sammlung in Paris veröffentlicht hat (Abb. 243). Die Berliner Museen besitzen ein mit tiefgrünen und violettroten Muffelfarben auf gelbem Grunde bemaltes Hängegefäß mit dem Nien-hao des Kaisers Süan-Te. Die figürlichen Darstellungen sind von phantastischer Wildheit.

Eine berühmte Porzellanperiode ist dann die des Kaisers Tsch'eng-Hua (1465—87), in der die Unterglasurmalerei zugunsten der Muffelfarbenmalerei auf glasiertem Porzellan zurücktrat. Die „Fünffarbenmalerei" in Gelb, Violett, Rot, Grün und Braun wird sich ihrer Eigenart bewußt. Daneben erreicht die Dünnwandigkeit jener besonderen Porzellanart jetzt einen solchen Grad, daß die Chinesen sie als „körperloses Porzellan", wir sie als „Eierschalen-Porzellan" bezeichnen. Das Smithsonian-Institut zu Washington ist reich an Porzellangefäßen dieser Art. Im echt chinesischen Stil bemalt ist eine Tsch'eng-Hua-Vase, die sich früher in der Sammlung Beurteley in Paris befand (Abb. 244). In der Periode Tsch'eng-Te (1506—21) wurden, offenbar unter persischem Einfluß, Porzellangefäße in bleicher Blaumalerei mit persischer Ornamentik, ja mit arabischen Schriftzeichen hergestellt, wie sie sich z. B. im British Museum und im Victoria und Albert-Museum zu London erhalten haben. Die chinesischen Quellen selbst reden von mohammedanischen Ranken und von mohammedanischem Blau in bezug auf die Vasenverzierungen dieser Zeit. Dickwandige große Schalen und Kannen mit großzügigen Blumenranken persischen Charakters in schwarzblauer Unterglasurmalerei auf weißem Grunde fand Zimmermann namentlich im Museum und im Schatzhause zu Konstantinopel. In Persien selbst sollen sie nicht selten sein.



Abb. 244. Chinesische Vase der Periode Tsch'eng-Hua, aus der Sammlung Beurteley zu Paris. Nach Du Sartel.

Unter dem Kaiser Kia-Tsing (1522—66) entwickelte sich das „Mohammedanerblau" der Unterglasurvasen zur höchsten Leuchtkraft, die Drei- oder Fünffarbenmalerei der „Muffelbrandtechnik" zu immer größerer Beliebtheit. Die Dresdener Porzellansammlung besitzt aus dieser Zeit z. B. eine Vase mit tiefkobaltblauer Malerei und gelbem Schmelzfarbengrund und einen Porzellantopf, der überaus farbenprächtig mit Unterglasurkobaltblau und den Muffelfarben der Fünffarbenmalerei geschmückt ist. Auch in den Berliner Museen und den übrigen Sammlungen fehlt es nicht an Gefäßen dieser Art. Zur Zeit des Kaisers Lung-K'ing (1567—72) soll das „Eierschalen-Porzellan" eine neue Blüte erlebt haben. Die vielgenannte Zeit des Kaisers Wan-li endlich (1573—1619) war außerordentlich fruchtbar auf allen Gebieten der Porzellankunst, brachte in ihnen aber keine selbständigen Neuerungen mehr hervor, wenn man nicht das für Persien und Europa hergestellte Ausfuhrporzellan hierher rechnen will, das in seiner glasigen Dünnwandigkeit manchmal besondere Formen erhielt und mit fremdartigen Ziermotiven geschmückt wurde. Gute Arbeiten der Wan-li-Periode trifft man in den Londoner Sammlungen, in den Berliner Museen und in der Dresdener Sammlung, in der die für Europa hergestellte Ware überwiegt. Die Ausfuhrware für Persien trifft man in Europa namentlich in den Sammlungen von Konstantinopel. Im allgemeinen räumen die blauweißen Vasen den bunten fast vollständig das Feld. Das Grün tritt in manchen Gefäßen bereits so herrschend hervor, daß sie als Vorläufer der grünen Gattung („famille verte") der nächsten Dynastie erscheinen. Die figürlichen Darstellungen und die Landschaften, die oft, wie schon früher, als besonders umrahmte Bildchen mitten in der Blumendekoration sitzen, umziehen jetzt manchmal den ganzen Hals oder Bauch des Gefäßes (Abb. 245). Eine Vase in charakteristischer „Fünffarbenmalerei" mit der Marke des Kaisers Wan-li besitzt z. B. das British Museum.

Daß jetzt auch wirkliche Porzellanfiguren hergestellt wurden, zeigt z. B. eine ziemlich steif „frontal" angeordnete Statuette des Lao-Tse im British Museum.

Für die chinesische **Malerei** war besonders die erste Hälfte der Ming-Dynastie ein Zeitalter vielseitiger und reicher Nachblüte. Die Maler zeichneten sich weniger durch Eigenart als durch völlige Beherrschung der Darstellungsmittel und der Darstellungsgebiete ihrer Kunst aus. Von den 1200 Malern dieses Zeitalters, die in den chinesischen Schriftquellen genannt werden, heben unsere Sinologen, wie Hirth, Giles, Bushell, und die japanischen Veröffentlichungen je nach den Sammlungen, auf die sie sich stützen, verschiedene Reihen hervor. Die ernste, seelisch vertiefte buddhistische Malerei trat jetzt in den Hintergrund. Doch selbst vom Ende der Ming-Dynastie hat sich noch eine so anschauliche buddhistische Legenden-Darstellung erhalten wie die des British Museum, die einen Bodhisatwa zeigt, wie er, freilich schon mit hergebrachten Zügen im windgeblähten Mantel, auf einem Schilfrohr den Yangtse-Kiang überschreitet. Sie rührt von der Hand des in Japan lebenden chinesischen Mönches **Mu-an** her. Der Mitte der Ming-Zeit gehört der 1523 gestorbene **T'ang-Yin** (oder **T'ang-Linju**) an, den Hirth als den berühmtesten von allen Ming-Malern bezeichnete. Er war ein Zeitgenosse Raffaels von Urbino. Auf ihn scheint mit Recht, wie auch Giles nach der Veröffentlichung unserer ersten Auflage anerkannt hat, ein hübsches Höhenformatbild im Grassi-Museum zu Leipzig zurückgeführt zu werden (Taf. 38): eine rein gezeichnete, klar und hell getönte Himmelsgöttin, die, vom Wolkendrachen durch die Luft getragen, die Laute spielt, während die kleinere Begleiterin, die ihr folgt, mit dem Wunschzepter ausgestattet ist. Das Bild trägt, nach Giles, die Jahreszeichnung 1508. Darstellungen aus der Geschichte, dem Leben und der Natur (Landschaften und Stilleben) traten jetzt völlig in den Vordergrund. Nach Fenollosa war **Lin-Liang**, der in der Mitte des 15. Jahrhunderts lebte, der bedeutendste Maler der Ming-Dynastie. Von ihm besitzt das British Museum zwei feinfühlige, zugleich naturnahe und flächenhaft stilisierte Naturbilder, die Wildgänse am schilfbewachsenen Wasserrande darstellen. Am höchsten von allen Ming-Malern aber sollen die Chinesen selbst **Tsch'in-Ying** schätzen, der vorzugsweise figürliche Vorgänge in gehegter Natur und in stattlichen Baulichkeiten malte. Als sein Meisterwerk galt die Ansicht des Schang-Lin-Parks des Kaisers Wu-Ti. Ein Seitenstück zu diesem Bilde, ein langes Breitbild des British Museum, stellt ein fröhliches Frühlingstreiben sittsamer Frauen im Kaiserpalast der Han-Dynastie dar. Von den Landschaftsmalern der Ming-Zeit ist zunächst **Tai-Wentsch-in**, der Begründer der Schule der Provinz Tsche-kiang, zu nennen, von dessen Hand sich eine prächtige Landschaft in der Sammlung Jacoby zu Berlin befindet. Dem romantischen Stil dieses Bildes steht der Stil der Landschaften **Wu-J-hsens** (japanisch **Goekisen**) nahe, der schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts lebte. Prächtig ist seine Sturmlandschaft mit strömendem Regen, mit felsiger Küste, an der ein Nachen gefährdet ist, und mit zerzausten



Abb. 245. Chinesische Vase der Periode Wan-Li, in der Sammlung Borelli zu Paris. Nach Du Sartel. (Zu S. 279.)



Taf. 38. Göttin über dem Drachen in Wolken. Chinesisches Gemälde von T'ang-Yin.

Nach dem Urbilde im Grassi-Museum zu Leipzig.



Bäumen, die ihr Herbstlaub abschütteln, in den Berliner Museen. Diese besitzen auch von der Hand des beliebten Landschaftsmalers Tshiang-Sung (japanisch Shofu), der in Nanking geboren war, eine hübsche landschaftliche Breitrolle, die in vier voneinander getrennten Bildern die vier Jahreszeiten veranschaulicht. Eine Landschaft dieses Meisters im Tempel Nanzenji zu Kyoto ist im „Shimbi Taikwan“ (Bd. 3, Taf. 17) veröffentlicht. Alle diese schwarzweißen Pinsel- und Tuschelandschaften knüpfen an den großen Stil der ähnlichen älteren Landschaftsmalerei an, sind aber in der Linienführung äußerlicher und nüchterner geworden. Als andere vielseitig bedeutende Meister dieser Zeit werden Wu-Wei (japanisch Goi), Schen-Tschan und Tai-Tschin gefeiert. Am individuellsten aufgefaßt sollen nach Hirth die kleinen Naturbilder von Tsch'en-Tschou und Pien-Wen-Tsin sein. Blütenzweige, Blumen, Vögel und Schmetterlinge beherrschen ihre Kunst. Von Wang-Li-Pen rührt ein Bildchen des British Museum her, das Vögel und Päonien darstellt. Eigenartige malerische Reize wird man keinem dieser Bildchen absprechen.

7. Die chinesische Kunst der Tsing- oder Mandschu-Dynastie (1644—1912).

Auf die Ming-Dynastie folgte 1644 die bis vor kurzem herrschende tatarische Tsing- oder Mandschu-Dynastie, die erst 1912 einer angeblich republikanischen Verfassung Platz machte. Äußerlich erhielten die Chinesen unter der neuen Dynastie ein neues Ansehen. Sie wurden gezwungen, sich nach tatarischer Art die Köpfe zu rasieren und Zöpfe zu tragen. Innerlich gingen sie, obgleich die tatarischen Herrscher sich so rasch wie die früheren die chinesische Gesittung aneigneten, allmählichem Verfall entgegen. Christliche Missionare predigten seit dieser Zeit in China die Religion der Liebe. Europäische Einflüsse machten sich, bald zurückgedrängt, bald wieder zugelassen, niemals aber den Kern des Chinesentums antastend, wie auf vielen Gebieten des chinesischen Geisteslebens, so auch in der chinesischen Kunst geltend. Doch zeigt sich dies, abgesehen von der Baukunst, nur in geringem Maße in den Kunstwerken, die die Chinesen aus sich und für sich schufen, sondern namentlich in den niemals geglückten Versuchen einiger französischer Jesuitenmaler des vorigen Jahrhunderts, die Chinesen an europäische Perspektive und europäisches Helldunkel zu gewöhnen oder ihnen die Schmelzfarben von Limoges beizubringen, sowie in der Findigkeit der chinesischen Porzellanerzeuger, die sich nunmehr in steigendem Maße, wie dem persischen und dem siamesischen, so auch dem europäischen Geschmacke anpaßten.

Neues schuf die chinesische Baukunst aus sich heraus kaum noch, wenngleich namentlich in Familiengrabtempeln die Steinarchitektur in den Formen der Holzbaukunst zunahm. Aber die überwiegende Mehrzahl aller erhaltenen chinesischen Bauwerke stammt sicher erst aus diesen letztvergangenen Jahrhunderten, wenngleich viele von ihnen als Nachbildungen ihrer untergegangenen Vorläufer erscheinen. Im einzelnen kann hier nur wenig mehr hervorgehoben werden.

Von den drei- und fünfteiligen Ehren-, Gedächtnis- und Torpforten gehört das prachtvolle, vornehm-ruhige fünftorige und fünfdachige Denkmal, das den Baumgang vor dem Grabe des Konfuzius in Kü-fu schmückt, dem Anfang dieses Zeitraumes an, einer jüngeren Zeit aber der mit Marmorrundbogen geöffnete, mit glasierten Tonfliesen bekleidete dreitorige Gedächtnisbogen vor dem Tempel des „Schlafenden Buddha“ bei Peking. Von den erhaltenen Pagodentürmen gehören die meisten ebenfalls diesem Zeitraum an. Genannt seien die sechsseitige und sechsstöckige Pagode mit stark geschweiften, an den Ecken hochgeschwungenen Ziegelzwischendächern zu Schanghai, die fein, aber mehr europäisch als chinesisch gegliederte „Porzellanpagode“ im Sommerpalast Wan-schau-schan bei Peking, die mit purpurfarbenen, grünen,

gelben, blauen und blutroten Kacheln bedeckt ist, die achtseitige siebenstöckige grünglasierte Pagode, die sich mit wenig geschweiften und hervortretenden Zwischendächern und pyramidaler Spitze auf steinernem Unterbau im Lustgarten Tschiayü-yüan in den Westbergen der Provinz Tschili erhebt, und die in China ganz ungewöhnliche, an tibetanisch-lamaistische Vorbilder erinnernde, auf hohem viereckigem Unterbau rundflaschenförmig ansteigende Pagode bei Yangtschau am Kaiserkanal. Ihr schließt sich die ähnlich, aber willkürlicher gestaltete, von vier Achtecksäulen eingefaßte Marmorpagode im „Gelben Tempel" (Huang-ßö) bei Peking an, ein in China fremdartig wirkender Prachtbau, den Kaiser K'ien-Lung (1736—95) zur Erinnerung an den 1781 in Peking verstorbenen Lama von Taschilumpo (S. 192—193) in Tibet errichtete. Er gleicht auffallend einem „Stupa" von Taschilumpo selbst (Abb. 179).

Von den Tempeln, die von wissenschaftlichen Architekten untersucht worden, gehören, wie schon bemerkt, die drei von Boerschmann veröffentlichten Haupttempel der der Göttin der Barmherzigkeit geheiligten Meerinsel P'u-t'o-schan in ihrer jetzigen Gestalt dieser Zeit an: im Norden der Insel der Fo-ting-ßö mit seinen 84 Bildnissen der großen Erbarmer, in der Mitte der Insel der Tempel „des Gesetzesregens" Fa-yu-ßö, der, reich mit Bildwerken und Gemälden geschmückt, uns alle charakteristischen Anlagen und Einzelbauten der chinesischen Tempelbauten vergegenwärtigt. Die Haupthalle des kleinen Tempels, der in ihm steht, ist mit gelbglasierten Ziegeln bedeckt. Die Haupthalle des Gesamttempels (Ta-tien), deren acht mittlere Holzsäulen auf bauchigen, in reich unterschnittenem Relief mit Drachen geschmückten Steintrommeln ruhen, ist ein typischer doppeldachiger Hallenbau. Die Verbindung von Walmdach und Giebeldach ist an den Dächern verschiedener Hallen des Fo-ting-ßö vollzogen. Der Pu-tsi-ßö, d. h. der Tempel der Welterlösung, im Süden der Insel wirkt besonders schön von der Bogenbrücke des Lotosteiches aus gesehen.

Von den Gedächtnistempeln, die Boerschmann herausgegeben, gehört sogar das uralte Heiligtum des Konfuzius (vgl. S. 248 und S. 276) zu Kü-fu in seiner jetzigen Gestalt erst dem Neubau von 1724—30 an. Wenn die prachtvoll ausgemeißelten Steinsäulen der Haupthalle (Taf. 37) auch vielleicht noch die der Ming-Dynastie sind, die den Brand von 1724 überdauert haben, so ist der Gesamtaufbau doch sicher ein Musterbeispiel der chinesischen Baukunst des 18. Jahrhunderts. Auch von den Konfuzinstempeln der übrigen Provinzen Chinas sind die meisten in ihrer jetzigen Gestalt erst in diesem Zeitraum errichtet. Der Tempel für den Feldherrn und Schriftkundigen Tso-Wensiang in Tschang-schafu (Provinz Hunan), dessen schlanke Steinstützen auffallen, gehört erst dem Ende des 19. Jahrhunderts an. Besonders organisch mit ihren schlanken, den Hofecken eingeordneten Steinsäulen erscheinen der Paukenturm und der Glockenturm des Tempels der Familie Hi in Tschang-schafu. Die bedeutendsten neueren Familientempel aber sind die der reichen Familie Tschen, von denen der in Tschang-schafu mit seiner prächtigen Steinarbeit noch dem strengeren chinesischen Stil angehört, der zu Kanton aber, zum Teil unter europäischem Einfluß, zwar das Vorbild des Holzstils noch immer deutlich durchblicken läßt, ihn aber mit üppiger, zum Teil barock wirkender Meißelkunst in Stein überträgt. Die strenge Symmetrie der Anlage und der Ausstattung der Einzelhallen wirken um so echter chinesisch.

In bezug auf die Neugestaltung der Andachtstempel sei bemerkt, daß den Mittelpunkt des Himmelstempels zu Peking der eigentliche Himmelsaltar bildet, der aus drei kreisrunden, mit Steingeländern versehenen Terrassen besteht. Die Tempel der Erde, der Sonne und des Mondes schließen sich an. Daß der massige dreistöckige, mit vorspringenden, aber nicht geschweiften kobaltblauen Ziegeldächern ausgestattete, inwendig mit einer Scheinkuppel versehene

steinerne Rundturm (Taf. 33b), der als Tempel des Gebetes für die Jahresernte bezeichnet wird, erst dem 19. Jahrhundert angehört, ist schon (S. 275—276) erwähnt worden. Einer der schönsten Tempel Chinas ist der reich ausgestattete Tempel Pi-Yün-ßö, der zu der stattlichen Reihe der Tempel der Westberge bei Peking gehört. Seine Marmorpagode ist ein eigenartiger Prachtbau. Als trutzige Glaubensfeste erscheint der vom Kaiser K'ang-Hsi (1662—1723) nördlich außerhalb der großen Mauer errichtete, von Franke geschilderte Lamatempel zu Jehol, dessen geschweifte Pagodendächer aus gewaltigen, terrassenförmig den Hügel hinansteigenden Festungsmauern hervorblicken. Die Tempelbauten auf den fünf heiligen altchinesischen Bergen hat Boerschmann bisher nur kurz beschrieben. Oben liegen meist nur kleine Tempel; der Haupttempel jedes Berges liegt unten an seinem Fuße. Der T'ai-Schan in Schantung ist der östlichste und berühmteste dieser altchinesischen heiligen Berge. Die Haupthalle des südlichen heiligen Berges, des Heng-Schan in Hunan, zeigt, wie Boerschmann sagt, „die eleganten schlanken Verhältnisse der Provinz Hunan, in der man vertraut ist mit Steinsäulen beliebiger Länge". Auch die vier buddhistischen heiligen Berge sind schon altchinesische Heiligtümer gewesen, ehe sie buddhistisch geworden. Die Haupthalle des heiligen Berges Wu-t'ai-Schan in Schansi ist inwendig gewölbt, und ihre Schauseite ist noch mit indischen Elementen durchsetzt. Die Tempel auf dem über 3300 m hohen Omi-Schan in Sze-tschuan sind noch aus Holz errichtet wie die Tempel der Vorzeit. Der Einklang mit der landschaftlichen Natur, der der chinesischen Baukunst ihre eigene, stimmungsvolle Größe gibt, verleiht den Tempelanlagen aller dieser heiligen Berge einen besonderen, oft ergreifenden Reiz.

Werfen wir nun noch einen Blick auf die weltlichen Bauten dieser Zeit, so interessiert uns in Peking selbst zunächst der Kaiserpalast der „verbotenen" Stadt, deren südlicher Torbau, durch den eine mit Marmor gepflasterte Straße führt, aus fünf Rundbogendurchlässen in einem gewaltigen, von breitgelagerter Doppeldachhalle bekrönten steinernen Unterbau besteht. Der Palast selbst ist eine regelrechte Anlage aus Hallenbauten, Terrassen, Gärten und Teichen. Noch der Ming-Zeit gehören vielleicht die eindachige mittlere und die größere dritte Audienzhalle an; die große Audienzhalle mit ihren bemalten Holzsäulen und Kassettendecken und ihren reich geschnitzten Türflügeln aber entstammt wahrscheinlich erst dem Anfang der Mandschu-Dynastie. Über die Verzierungskunst, die dieser Palast zur Schau trägt, urteilt der Japaner Ogawa, der ihn herausgegeben, recht abfällig. Von den übrigen Bauten Pekings selbst ist noch die im 18. Jahrhundert entstandene, mit der Nationaluniversität verbundene „Halle der Klassiker" hervorzuheben, ein doppeldachiger, von offener Holzsäulenhalle mit Armkapitellen umgebener Bau, den eine große vergoldete Kugel krönt. Vor seiner Südseite steht ein prächtiger P'ai-lu, der an den des „Tempels" des schlafenden Buddha (S. 281) erinnert. Der Sockel und die drei Bogentore bestehen aus reich ausgemeißeltem Marmor. Die Bekleidung mit gelb-, grün- und blauglasierten Kacheln hebt sich von hochrot stuckierten Wandteilen ab.

In höherem Maße noch als im Palast zu Peking sind in den von Combaz geschilderten kaiserlichen Sommerpalästen der Umgegend von Peking die Bauten mit der landschaftlichen Natur zur unauflöslichen Einheit verbunden. Die Anlage des kaiserlichen Sommerpalastes Yüan-ming-Yüan wurde unter Kaiser Kang-hi (1662—1723) begonnen, unter K'ien-lung (1736—96) vollendet. Im Jahre 1742 zählte man 200 zu ihm gehörige Einzelbauten. Die Franzosen und Engländer haben sie 1860 zerstört. Erhalten ist jetzt fast nur die schon erwähnte „Porzellanpagode" an seinem Nordrande. Von den Gebäuden, die in Trümmern liegen, ist ein kaiserliches Lustschloß in europäisch gemeintem Barockstil besonders erwähnenswert.

Weiter westlich an dem kleinen See Kun-ming-hu liegt die kaiserliche Sommerresidenz Wan-schau-schan („Tausend Freuden-Berg“), die mit allen Gebäudearten, die die chinesische Baukunst kennt, reichlich ausgestattet ist. Hervorzuheben ist die kleine buddhistische Bronzepagode, ist die hochgeschwungene einbogige Brücke Lo-ko-Tschiao, die die Besonderheit des chinesischen Brückenbaues gut verdeutlicht, ist der breitgelagerte doppeldachige Seepavillon, vor dem ein bronzener Ochse liegt, ist die siebzehnbogige Marmorbrücke von 1755; und Tempel und Wohnbauten reihen sich den leichten Brücken- und Zeltbauten dieser Art an: auch sie wunderbar reizvoll den landschaftlichen Anlagen eingefügt.



Abb. 246. Löwe im Sommerpalast bei Peking. Nach Photographie.

Die chinesische Bildnerei der letzten 275 Jahre, von denen wir reden, unter gemeinsamen Gesichtspunkten zusammenzufassen oder gar entwickelungsgeschichtlich zu verfolgen, ist bei dem gegenwärtigen Stande unserer Denkmälerkunde noch nicht möglich. Die alten Techniken der mit bemaltem Stuck verkleideten, oft auch mit wirklichen Stoffgewändern arbeitenden Lehm- und Gipsbildnerei, der vergoldeten Holzschnitzerei, der Steinbildnerei, in der jetzt unter europäischem Einfluß der Marmor häufiger Verwendung findet, des Bronzegusses, der in China in der Großkunst auch jetzt nur selten angewandt wird, und der Tonbildnerei, die im Relief sich derber, farbig glasierter Fayence bedient, in kleinen Statuetten aber jetzt häufiger als früher zum Porzellan greift, alle diese Techniken werden jetzt nebeneinander weiter verwandt und vielfach weichlicheren modernen Stilgesetzen unterworfen. Wir können hier nur einige Schöpfungen, über die Berichte vorliegen, nicht eben planvoll hervorheben. Als Tempelbildwerke entstammen dem Anfang der Tsing-Dynastie z. B. die drei großen, auf Lotos thronenden Bodhisatwas mit den kleinen stehenden Bodhisatwas zwischen ihnen in der Tempelhalle Huang-szö in Peking, die 1647 errichtet worden. Ein kolossales, mehr als 20 m hohes vergoldetes Holzbild des Zukunftsbuddhas Maitreya erhebt sich, nach Bushell, durch eine Reihe von Stockwerken im Kronprinzenpalais des Kaisers Yung-Tscheng (1723—36) zu Peking. Wunderbar naturalistisch mit wirklichem Gewande zurechtgemacht, erinnert das behaglich in einer Art Fensternische erscheinende Sitzbild des alten hängeschnauzbärtigen Kriegshelden Kuan-ti oder Lao-Ye im Obergeschoß seines Gedächtnistempels zu Kiaitschau (Schansi), wie schon bemerkt, an Estofado-Gestalten der spanischen Bildnerei des 17. Jahrhunderts (S. 277). Dargestellt ist er, vertieft ins Lesen

des 5. kanonischen Buches „Tsch'un Tsch'io". In reiche Gewänder gehüllt erscheinen auch das sprechend lebendige Sitzbild eines verstorbenen Oberpriesters in einem der Tempel des heiligen Berges Omi-Schan in der Provinz Sze-tschuan und die ernst, aber leer blickende Gestalt des Lieblingsschülers des Konfuzius, des Yen-su-tse, in dessen Gedächtnistempel Yen-Miao zu Kü-fu. Mehr durchgeistigt sind die Stand- und Sitzbilder der Tempel der heiligen Insel P'u-t'o-schan: am Hauptaltar der großen Gebetshalle des Tempels Fa-Yü-ßö thront Kuan-Yin, die weißgekleidete Göttin der Barmherzigkeit, die in China an Stelle des indischen Bodhisatwa Awalokiteschwara tritt, zwischen den anderen Bodhisatwas. Die drei Buddhas am Hauptaltar der „Halle des Gesetzes" sind vergoldete Holzbilder. In lichtweißem Marmor aber strahlt der ausdrucksvolle Kopf der in farbige Prachtgewänder gekleideten Kuan-Yin der „Halle des Edelsteinbuddha" in demselben Tempel. Der Versuch, den Kopf zu beseelen, steht hier offenbar unter dem Einfluß europäischer Vorbilder. Charakteristische Gestalten sind die der vier Himmelskönige (S. 196 und S. 258), der Schirmer der Kuan-Yin, in ihrer besonderen Durchgangshalle und die der 18 Lohan, der Jünger Buddhas, in der großen Gebetshalle des Tempels. Auch an Tierbildern fehlt es nicht. Genannt seien die grimmig dreinblickenden beiden Löwen an der Treppe zur Durchgangshalle des Tempels P'u-tsi-ßö auf P'u-t'o-schan, die vier echt chinesischen Ungeheuer, die nach altindischer Art die vier freistehenden Achteckpfeiler am Gartengebäude des Sommerpalastes Wan-Schan-Schan krönen, der lebensvolle, ruhig stilisierte liegende Bronze-Ochse ebendort und der grimmig verschnörkelte, absichtlich altertümelnde Löwe des Sommerpalastes bei Peking (Abb. 246).



Abb. 247. Der Hund des Fo. Violette chinesische Porzellanfigur der Periode K'ang-Hi. Nach dem Original der Dresdener Porzellansammlung. (Zu S. 286.)

Auch an dekorativen Reliefbildwerken in allen Techniken fehlt es in der chinesischen Bildnerei dieses Zeitraumes keineswegs. Aber auch von ihnen können hier nur wenige willkürlich herausgehoben werden. In glasiertem Ton scheint das Relief eines Giebelmittelkreises eines der Tempel auf dem heiligen Berge T'ai-Schan gehalten zu sein. Es stellt nach Boerschmann dar, „wie die Pilger, die auf den Treppen mühsam zum Gipfel emporgestiegen sind, das Heiligtum der Göttin in religiösem Eifer geradezu stürmen". Reich an Reliefs sind die Tempel der Insel P'u-t'o-schan: rein stilisierte, modern wirkende Reliefdarstellungen aus dem Landleben bilden die Brüstungsfüllungen der Brücke vor dem Tempel Fa-yu-ßö; 24 eindrucksvolle Reliefbilder, die Geschichten kindlicher Liebe schildern, schmücken die Terrassenbrüstung der großen Gebetshalle desselben Tempels. Diese etwa 1705 entstandenen Bildwerke, die bestimmte, geschickt begrenzte Vorgänge aus der Begebenheit hervorzuheben verstehen, zeigen die ganze Weichheit und Freiheit des Reliefstils dieser Tage.

Auch die steinernen Ehrenpforten pflegen reich mit Reliefs geschmückt zu sein. In der Stadt Yen-tschau allein stehen 15 solche Ehrenbogen der letzten Dynastie, von denen namentlich der des Großmandarins Niu-Siang-K'uin mit reichen Reliefbildern versehen ist. Das Beispiel jener Eingangspforte zu Santschi in Indien (S. 150, Abb. 138) wirkt hier noch immer nach.

In der chinesischen Kleinkunst spielen als plastische Bildwerke jetzt namentlich die Porzellanfiguren eine Rolle, wie sie in allen Sammlungen chinesischer Kunst reichlich vorhanden sind. Als Beispiele können auch von ihnen nur wenige aus der Dresdener Sammlung hervorgehoben werden, die fast alle dem Zeitraum K'ang-Hi (1662—1722) entstammen. Aus rahmfarbenem Porzellan gefertigt sind die stehende Göttin Kuan-Yin aus der Fabrik Te-hua in der Provinz Fu-kien und die merkwürdige Gruppe von Holländern bei der Mahlzeit, die den germanischen Typus nicht übel erfaßt hat. Der Dresdener Kuan-Yin schließt sich in derselben Porzellanart eine noch feiner beseelte, halb am Boden hockende Kuan-Yin der Posener Sammlung an. Mit Muffelfarben auf dem unglasierten Porzellan bemalt sind in Dresden ein Papagei, ein „Hund des Fo", ein freundlich lächelnder reich gekleideter, am Boden hockender Mann im Hut und einige plumpe, barock gekleidete Gestalten, die angeblich Ludwig XIV. zwischen zwei Mätressen darstellen; in türkisblauer und violetter Glasur prangt ein anderer, noch löwenartiger dreinblickender „Hund des Fo" (Abb. 247) mit grimmig geöffnetem Rachen. Jünger noch ist wohl die Kuan-Yin mit dem Kinde (S. 254) aus weißem Porzellan, auf die schon hingewiesen wurde (Abb. 226).



Abb. 248. Chinesischer Porzellanteller der Periode K'ang-Hi, in der Sammlung Du Sartel zu Paris. Nach Du Sartel.

Die Porzellantöpferei erlebte unter den Kaisern K'ang-Hi (1662—1722), Yung-Tscheng (1723—35) und Kien-Lung (1736—95) einen Aufschwung, der, dem Zeitgeist entsprechend, sich in einer Fülle der verschiedensten Techniken, Gefäßformen, Farben und Ziermotiven bemerkbar machte, kunstgewerblich also in der Tat zu neuer Kraft und Geschmeidigkeit führte, rein künstlerisch angesehen aber kaum noch neue Triebe zeitigte.

In der Zeit des Kaisers K'ang-Hi wurden zunächst in der Technik der kobaltblauen Unterglasurmalerei neue und frische dekorative Wirkungen erzielt, während sich auf dem Gebiete der „Drei- und Fünffarbenmalerei" die „grüne Gattung" (famille verte) durch ihren mildgrünen Grundton auszeichnet, aus der die lebhaften Sonderfarben nur als Einzelflecke hervorleuchten, während die „Rosagattung" (famille rose), die die Chinesen als Malerei „in fremden Farben" bezeichneten, durch die Undurchsichtigkeit ihres Farbenauftrags im Nachteil war, in kleineren Stücken aber eine weiche Harmonie erzielte. Auch farbige Glasuren, wie eine blutrote und eine pfirsichrote, eine schwarze und eine seladongrüne, und haarrissige Überzüge spielen eine Rolle. Allen diesen Gattungen gehört die große Masse der Porzellangefäße unserer Sammlungen, namentlich der Dresdener Sammlung, an. Man sollte ihre Reize nicht leugnen, aber diese auch angesichts der älteren Porzellan-Vasenkunst nicht übertreiben.

Unter dem Kaiser Yung-Tscheng traten die kobaltblaue Unterglasurmalerei und die „grüne Gattung" zugunsten der „Rosagattung", die jetzt erst ihre feinste und geschmackvollste Durchbildung erhielt, und der farbigen Glasuren, die namentlich die der Sung-Zeit nachahmten, in den Hintergrund. Anmut der Verzierungen und Zartheit des Tones zeichnen die besten Porzellangefäße dieser Zeit aus. Beliebt ist auch eine kobaltblaue Umrißzeichnung, die mit farbigem Schmelze ausgefüllt wurde. Unter dem Kaiser Kien-Lung suchte man das Errungene festzuhalten und hielt sich technisch auch noch auf der Höhe der guten Zeit, ging

im Wert der Ziermotive aber rasch zurück; das dünne „Eierschalenporzellan", das fast nur noch aus Glasur bestand, erreichte vielleicht jetzt erst seine größte Zartheit. Nach dieser Zeit aber trat offensichtlicher Verfall ein. „Alle Ornamentik", sagt Zimmermann, „wird kleinlicher, die Harmonie schwächer, das Formengefühl matter." Auch an Porzellangefäßen der Perioden K'ang-Hi und Yung-Tscheng ist die Dresdener Sammlung die reichste von allen; neben ihr stehen aber das Victoria und Albert-Museum in London, das Berliner Kunstgewerbemuseum und das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe.

Unser Teller aus der vormaligen Sammlung Du Sartel in Paris (Abb. 248) mit seiner hübsch ins Rund gesetzten Begrüßungsszene gehört der „grünen Gattung". Neben dem vorherrschenden Grün zeigt er ein kräftiges Rostrot und einige gelbe, blaue und violette Höhungen. Die grünen Vasen mit großen geschichtlichen oder religiösen Darstellungen wurden 1677 durch kaiserlichen Erlaß verboten. Der „rosa Gattung" der Periode Kien-Lung aber gehört der abgebildete Teller der vormaligen Sammlung Messager in Paris an (Abb. 249).



Abb. 249. Chinesischer Porzellanteller der Periode Kien-Lung, aus der Sammlung Messager zu Paris. Nach Du Sartel.

Die chinesischen Arbeiten der Bronzeindustrie mit farbigem Zellenschmelzschmuck und der Lackarbeiten jeder Art, die von jeher eine große Rolle im chinesischen Kunsthandel gespielt haben, müssen wir der Geschichte des Kunstgewerbes überlassen. Um so mehr interessiert uns hier der weitere Verlauf der chinesischen Malerei, die doch auch die Darstellungen vieler Gattungen der Porzellanmalerei bedingt. Aber gerade auf diesem Gebiete zeigt sich, daß die Schwungkraft der chinesischen Malerei schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts erlahmte.

Wandmalereien hat es früher schon in größerem Umfang in China gegeben, als ihre erhaltenen Reste ahnen lassen. Daß auch in der letzten chinesischen Dynastie noch derartige Gemälde ausgeführt wurden, beweist, nach Münsterberg, das riesengroße Wandbild im Tempel zu Taingan-fu (Schantung), das die Wallfahrt des ersten Mandschu-Kaisers zum Gipfel des heiligen Berges T'ai-schan in trockener Natürlichkeit schildert, beweisen aber auch die zehn lebhaft gezeichneten und gefärbten großen Wandbilder in der Halle des Edelsteinbuddha des Tempels Fa-yü-ßö auf jener heiligen Insel P'u-t'u-schan. Jedes der zehn Gemälde, die Kriegs- und Jagdzüge darstellen, sitzt, blau umrahmt, in einem großen roten Wandfelde. Welcher Zeit sie angehören, wird nicht gesagt; ihre weichliche Art aber spricht für ihre Jugend.

Gerade die chinesische Malerei auf Seide oder Papier ging jetzt ihrem Verfall entgegen. Unzählige Vorlagen- und Vorschriftenbücher für alle Einzelheiten der Darstellungen überhoben die chinesischen Künstler der Mühe, selbst künstlerisch zu erfinden und zu empfinden. Die Technik allein interessierte noch; und diese hielt sich allerdings bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf einer gewissen blendenden Höhe. Die Sicherheit und Feinheit des Vortrags täuscht manchmal über die Geziertheit und Äußerlichkeit der Auffassung des Ausdrucks

und der Wiedergabe von Vorgängen hinweg. An gefeierten Künstlern fehlt es der chinesischen Malerei von der Mitte des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auch keineswegs; und da gerade ihre Werke erklärlicherweise in größerer Anzahl erhalten und zugänglich gewesen sind, so hat man sich in Europa gerade nach ihnen, manchmal in irreleitender Weise, seine Ansicht über die ganze chinesische Malerei gebildet.

Als berühmte Maler buddhistisch-religiöser Gegenstände werden Tong-tai-tschuan in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, King-nong und Lo-ping im 18. Jahrhundert genannt. Eine deutlichere Vorstellung können wir uns von einigen chinesischen Landschafts-, Vogel- und Blumenmalern dieser Zeit machen, von denen Werke in japanischen Sammlungen erhalten und in den großen Sammelwerken, wie in Tajimas „Shimbi Taikwan" oder „Selected relics" und im „Nanshu Meigwayen" (S. 231), veröffentlicht worden sind. Hierher gehört Tsang-H'ong, dessen steile Bergschluchtlandschaft mit wolkenumzogenen Gipfeln, schwarz-weiß getuscht auf Goldpapier, dem 17. Jahrhundert entstammt, hierher Kan-Scheng-Hui, dessen schwarz-weiß auf Seide getuschte Landschaft „Vor dem Regen in den Bergen" breiter und weicher hingesetzt ist als die mehr gestrichelte Tsang-H'ongs, hierher Wang-Kien, dessen farbiges Seidenbild „Bergstille im Frühling" etwas kleinlich wirkt, hierher Huang-Pi, dessen „Ackerarbeit im Frühling bei Regen" stimmungsvolle Schwarzweißmalerei ist. Als ein nur in Japan bekannter, hier aber beliebter und berühmter Meister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheint Schen-Nan-P'in (japanisch Chinnampin), den Münsterberg eingehend behandelt hat. In einigermaßen naturalistischem, doch im ganzen noch echt chinesischem Stil malte er vorzugsweise schmale Hochrollen mit Tieren unter Bäumen, Felsen oder Blumen. Von seinen in Tajimas „Shimbi Taikwan" veröffentlichten farbigen Bildern dieser Art seien „Die Katze unter Blumen und Felsen", „Wilde Pferde unter herbstlich kahlen Laubbäumen", „Kaninchen unter knorrigem Blütenbaum" und „Wilde Gänse im Wasser unter einem Pflaumenbaum" hervorgehoben. In der „Kokka" veröffentlicht ist sein „Damwild in Herbstlandschaft", ein Bild, das sich im Besitze Gustav Jacobys in Berlin befindet. Friedr. Hirth, der der Malerei dieser Dynastie eine besondere Schrift gewidmet hat, hebt unter den Landschaftern in ihrer Altersfolge z. B. Mei-Wen-Ting, Wang-mu, Tschang-tschao, Hiang-mu-tsche und Tschen-pu-schu, als große Maler von Blumen und Vögeln aber Tscheng-sü (1633—90), Tschen-schu-piao und Yün-Schou-p'ing hervor, von dem, wie von seiner Adoptivtochter Yün-p'ing, die Hirthsche Sammlung bemerkenswerte Bilder besitzt. Neues und Lebensvolles hat die chinesische Kunst des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu bieten; und fast scheint es, als sei von der Kunst wie von der ganzen Gesittung der Chinesen keine neue Erhebung mehr zu erwarten. Um so nachdrücklicher aber müssen wir an den großen künstlerischen Errungenschaften ihrer mittelalterlichen Vergangenheit festhalten.

II. Die Kunst Koreas.

Die Bewohner der meerumspülten, von Gebirgen durchzogenen Halbinsel Korea, die ein selbständiges Kaiserreich bildete, bis sie vor kurzem (1910) von Japan einverleibt wurde, gehören dem mandschu-koreanischen Zweige der großen mongolischen Rasse an. Ihren Gestalten und Gesichtszügen nach scheinen sie der weißen Rasse näher zu stehen als die Chinesen und Japaner, von denen sie, zwischen beiden eingeklemmt, in staatlicher Beziehung jahrhundertelang hin und her gezerrt wurden. Geistig und künstlerisch aber war ihnen eine

a Ein Stadttor von Peking.
Nach Photographie.



b Das Palasttor zu Söul in Korea.
Nach Photographie.



Taf. 40. Bildnis des japanischen Prinzen Shotoku Taïshi, in der Kaiserlichen Hofsammlung zu Kyoto.

Nach Tajïma.

friedliche Vermittlerrolle zwischen China und Japan beschieden. Daß Korea selbst in religiöser und künstlerischer Beziehung eine Pflanzstätte chinesischer Bildung gewesen, galt als ausgemacht, bis man vor einiger Zeit die ostturkestanische Kunst und Gesittung von Khotan und Turfan kennen lernte. Viele Forscher sind jetzt der namentlich von Adolf Fischer vertretenen Ansicht, daß die von der indischen und gandharischen Kunst beeinflußte hochasiatische Kunst unmittelbar auf Korea und durch Korea auf Japan eingewirkt habe, eine Ansicht, die übrigens schon von Fr. Hirth und von E. Zimmermann, dem ersten, der der koreanischen Kunst eine besondere Schrift gewidmet hatte, angebahnt worden war. Daß der hochasiatisch-buddhistische Maler I-söng (S. 264), den die Koreaner allerdings als ihren Lehrmeister anerkennen, schon 632 über China eine besondere, von der chinesischen abweichende Kunstweise nach Korea gebracht habe, war eine Vermutung Hirths, die durch eine gewisse Ähnlichkeit der in Hochasien neuerdings ausgegrabenen Kunstwerke (S. 130—133) mit frühjapanischen, von den Japanern selbst als koreanisch bezeichneten Kunstschöpfungen bestätigt zu werden scheint. Jedenfalls bezeichnet die japanische Kunstliteratur selbst auf fast allen Gebieten berühmte koreanische Künstler als hochverehrte Lehrmeister der japanischen; doch werden auch die Chinesen sehr bald neben den Koreanern als nicht minder geschätzte Vorbilder der japanischen Meister anerkannt; und jedenfalls wäre es ein Irrtum, den unmittelbaren Einfluß der chinesischen auf die koreanische Kunst leugnen zu wollen. In den meisten Beziehungen ist die koreanische Kunst nach wie vor als eine Tochter der chinesischen anzuerkennen.

Versuchen wir, die Abweichungen der koreanischen Kunst von ihrer Stammutter, der chinesischen, festzustellen, so treten uns freilich erhebliche Schwierigkeiten entgegen. Daß die Baukunst Koreas sich wesentlich von der chinesischen unterschieden habe, wird nicht behauptet (Taf. 39 b). Auch auf dem Gebiete der Bildhauerei, die lediglich buddhistisch ist, lassen sich koreanische Sonderzüge kaum feststellen. In bezug auf die koreanische Großmalerei aber hören wir nur, daß Koreaner in Japan Tempelmalereien, namentlich im Kondo, der goldenen Halle des Tempels Horyuji zu Nara, ausgeführt haben; und diese erinnern, soweit sie erhalten sind, in ihrer noch halb hellenistisch-gandharischen Zeichnung und ihrer im wesentlichen auf Grün und Rot gegründeten Farbenstimmung in der Tat an ostturkestanische Gemälde, die wir (S. 137 bis 141) kennen gelernt haben. Besondere koreanische Züge treten uns vor allem in der dekorativen Kleinkunst, namentlich in der Kunsttöpferei, entgegen. Als koreanisch wird in der Kleinmalerei ein mehr unmittelbares als kalligraphisches Nachempfinden der Natur hervorgehoben. Schon in den koreanischen Fächermalereien, die das ganze Stoffgebiet der chinesischen Kleinmalerei umfassen, „enthüllt sich“, wie Zimmermann sagt, „das Ureigene der künstlerischen Auffassung der Koreaner, jene aus der Freude an der Natur entquellende Freude an ihrer naiven Darstellung“. Auch wird eine aus „konfrontierten Ranken und Vögeln“ zusammengesetzte Verzierung an der Ansatzstelle des Fächergriffs als nationalkoreanisch erkannt. Als koreanische Besonderheiten gelten auf kunstgewerblichem Gebiete z. B. kleine, mit Silber tauschierte Eisenkasten, deren Rechteckflächen bald als linear umrahmte Felder mit dem koreanischen Wappen, zwei zum Kreise geschlossenen Fischen, geschmückt sind, bald Tieren und Blumen ein unumgrenztes freies Spiel gestatten; nationalkoreanisch ist auch das grünliche Serpentingestein, das, wie das Nephrit oder Jadeït in China, in jeder Weise verarbeitet wird; einen nationalkoreanischen Charakter tragen endlich, wie wir sehen werden, vor allem einige prächtige Erzeugnisse der koreanischen Keramik, die zu den kostbarsten der Welt gehören, sich aber doch auch auf chinesische Anregungen zurückführen lassen. Alles in allem haben sich auf dem wiederholt

von den Japanern verwüsteten Boden Koreas zu wenig alte Bauten und Kunstwerke erhalten, um uns zu ermöglichen, uns ein wirkliches Bild von der gerühmten altkoreanischen Kunst zu machen. Doch muß anerkannt werden, daß die japanische Regierung sich neuerdings bemüht, so viele altkoreanische Kunstwerke wie möglich zu retten und in dem neuen Museum zu Söul, dessen Hallen einen Teil des alten kaiserlichen Ostpalastes einnehmen, zu vereinigen.

Wenn man die Geschichte des „Landes der Morgenruhe", wie Korea genannt wird, in die drei großen Abschnitte der Silla-Zeit mit der Hauptstadt Taikyu im Südreiche Silla (157—928), der Korio- oder Korai-Zeit mit der Residenz Songdo in Mittelkorea (928 bis 1392) und der Ri-Zeit mit der Hauptstadt Söul (1392—1910) zerlegt, so lassen sich doch kunstgeschichtliche Entwickelungsphasen an diese Einteilung noch kaum anknüpfen.

Mit den vorgeschichtlichen Denkmälern Koreas haben Baelz, Fischer und Chavannes sich beschäftigt. Die alten Megalithgrabbauten in Dolmengestalt, wie sie sich besonders zahlreich im Tal des Kuriongflusses, eines nördlichen Nebenflusses des Andju-gang, gefunden haben, unterscheiden sich nicht von den Dolmen Nord- und Westeuropas (Bd. 1, S. 23). Als außergeschichtliche völkerkundliche Denkmäler Koreas, die mit dem in Korea nie völlig unterdrückten Dämonenglauben des Schamanentums zusammenhängen, sind die vor vielen Ortschaften aufgestellten Wegweiser in Gestalt bunt bemalter, mit maskenhaften menschlichen Fratzengesichtern gekrönter Baumstämme zu nennen, die vom Volk, wie Adolf Fischer berichtet, als „lange Mönche" oder „große Generale" bezeichnet werden. Ihr Bart pflegt aus eingesetzten Haarbüscheln zu bestehen. In ihrem halboffenen breiten Munde treten grimme Zahnreihen hervor. Ein solcher Wegweiser aus Korea ist z. B. im Berliner Museum für Völkerkunde aufgestellt.

Schon in der Mitte der Silla-Zeit (seit 372 n. Chr.) verbreitete sich der Buddhismus in Korea, der dem Geistesleben der Halbinsel während der Silla- und der Korai-Periode die Wege wies, ja, bereits 522 von hier nach Japan übertragen wurde. Dem mehr oder weniger geschichtlichen 5. Jahrhundert n. Chr. gehörten, laut ihren chinesischen Inschriften, die zugleich die frühe Abhängigkeit der koreanischen von der chinesischen Gesittung beweisen, die breitgelagerten Stufenpyramiden aus Quadersteinen und die Grabkammern ähnlicher Königsgräber an, die Chavannes zu Tongku am Yalu-Flusse im Norden des Landes fand. Die ebenfalls nordkoreanischen Königsgräber in der gleichen Gestalt von Stufenpyramiden, die Baelz entdeckte, aber einer noch älteren Zeit zuschrieb — die Hauptpyramide wird Weimans Grab genannt —, scheinen dieselben zu sein wie diese von Chavannes beschriebenen. Der Silla-Periode schreibt Ad. Fischer aber auch ein unterirdisches Gewölbe bei der alten Hauptstadt Taikyu zu, das er als Schatzkammer, als Vorratshalle oder, am wahrscheinlichsten, als Fürstengruft bespricht. Der viereckige Eingang ist von Steinblöcken eingefaßt. Die Wände sind aus großen Quadersteinen geschichtet. Die Decke ist aus keilförmig behauenen Steinen gewölbt.

Von den oberirdischen Holzbauten Koreas hat sich aus dieser Zeit nichts erhalten, weder von Tempeln noch von Palästen. Doch sehen japanische Forscher, wie Tajima, es als ausgemacht an, daß die ältesten erhaltenen Teile ihres berühmten Tempels Horyuji zu Nara getreue Abbilder der gleichzeitigen koreanischen Tempelbaukunst sind; und manche der alten buddhistischen Holz-, Bronze- und Lehmbildwerke der japanischen Tempel galten wenigstens früher als koreanischen Ursprungs. So die vier buddhistischen „Himmelskönige" des Klosters Horyuji, so das Kupferstandbild des Erbarmers Awalokiteschwara im Tempel Yakushiji zu Nara und das Lehmsitzbild des Bodhisatwa Maitreya im Tempel Koryuji zu Kyoto. Von diesem Sitzbild wird behauptet, daß es das Bronzebild Buddhas gewesen sei, das Korea im 6. Jahrhundert dem

japanischen Prinzen Shotoku (573—622) sandte. Die neuere Kritik verhält sich allen diesen Zuschreibungen gegenüber ziemlich zweifelnd. Daß von den berühmten, durch ihre klassische, ruhige Linienführung ausgezeichneten überlebensgroßen Wandbildern buddhistischer Heiliger in der goldenen Halle (Kondo) des Tempels Horyuji zu Nara das eine um 610 von dem Koreaner Doncho (Dontscho), das andere, ziemlich gleichzeitige, von dem von einigen ebenfalls als Koreaner bezeichneten Tori herrühre, ist ebensowenig erwiesen, wie daß das Bildnis des japanischen Prinzen Shotoku in der kaiserlichen Hofsammlung zu Kyoto (Taf. 40) 597 von dem koreanischen Prinzen Asa gemalt sei, wie die Überlieferung lautet. Der Prinz steht in ganzer Gestalt, halb nach rechts gewandt, zwischen zwei jüngeren Prinzen da. Die Zeichnung ist sorgfältig und großzügig, die Färbung schlicht; die Züge des Prinzen aber sind etwas maskenhaft ausdruckslos. Die neuere japanische Kritik erklärt, das Bild könne schon wegen einiger Besonderheiten der Kleidung nicht vor dem Ende des 7. Jahrhunderts gemalt sein.

Die Abteilung koreanischer Kunst des Ostasiatischen Museums der Stadt Köln besitzt als koreanische Arbeiten des 6. Jahrhunderts ein aus Holz geschnitztes kleines Standbild und ein ebensolches Sitzbild der Göttin der Barmherzigkeit (chinesisch Kuanyin, japanisch Kwannon), die den indischen Awalokiteschwara vertritt. Die Göttin sitzt nach europäischer Art; der linke Fuß ruht auf einer Lotosblume; das rechte Bein ist über das linke Knie gelegt. Mit der linken Hand faßt sie den rechten Fuß; die rechte Hand ruht sinnend an ihrer Wange. Auch koreanische Bronzespiegel, die sich den chinesischen anschließen, aus der Silla- wie aus der Korai-Periode besitzt dasselbe Museum.



Abb. 250. Koreanische Wasserkanne, im Ostasiatischen Museum zu Köln. Nach Ad. Fischer im „Orientalischen Archiv" I. (Zu S. 292.)

Dem Ende der Korai-Zeit schreibt Ad. Fischer das Gemälde des „Jüngsten Gerichts", erst dem 15. oder 16. Jahrhundert aber das Gemälde des Phönixpaares auf einem Felsen mit der hinter Wolkenstreifen aufgehenden roten Sonne in derselben Sammlung zu. Auch die Berliner Museen und das Museum zu Söul besitzen koreanische Gemälde.

Die koreanische Kunsttöpferei der Silla-Zeit hat nur schlichte, unglasierte Gefäße erzeugt, die in den Grabhügeln von Taikyu gefunden und in großer Anzahl im neuen Museum zu Söul vereinigt worden sind. In der Korai-Zeit schwang sich die koreanische Keramik zu eigenen, allgemein bewunderten Leistungen auf, die auch während der ersten Jahrhunderte der Ri-Zeit noch anhielten. Ihrer edlen Formen und vornehmen Ausstattung wegen werden namentlich die koreanischen Teegeschirre der Korai- und des Anfangs der Ri-Zeit in Japan noch heute mit Gold aufgewogen. Die besten erhaltenen Stücke der koreanischen Gefäßtöpferei der Korai-Zeit sind erst neuerdings trotz aller Verbote den Gräbern der alten Hauptstadt Songdo geraubt worden. An die chinesischen Seladon-Gefäße (S. 269) erinnern lichtgrün glasierte koreanische Stücke, die teils reines Steingut mit rotbraunen Scherben sind, teils aus einer porzellanartigen Masse bestehen. Menschliche Darstellungen sind auf den Gefäßen dieser Art,

zu denen z. B. eine edel gestaltete Wasserkanne mit blütenförmigem Deckel in der genannten Kölnischen Sammlung (Abb. 250) gehört, außerordentlich selten; Blumen, namentlich Chrysanthemumblüten, und mehr oder weniger pflanzlich stilisierte Ziermotive spielen, eingeritzt oder unter der Glasur leicht erhaben modelliert, eine Hauptrolle. Kleine Naturbilder, wie Reiher unter Hängeweiden, keineswegs chinesischen Charakters, schließen sich an.

Besonders beliebt sind auch die unter der Glasur weiß oder schwarz eingelegten, mannigfaltig gestalteten Steinzeuggefäße mit wunderbar ineinanderfließenden blaugrünen, perlgrauen und grüngrauen Glasuren, deren reizvolle Farbenübergänge dem Zufall ihre Entstehung verdanken. Gerade diese Kunsttöpferei, die die Japaner als Korai-yaki bezeichnen, wurde zu Ende des 16. Jahrhunderts von den Generalen Hideyoshis, die Korea sieben Jahre lang gebrandschatzt hatten, nach Japan verpflanzt, dessen berühmte Satsuma-Ware auf koreanische Vorbilder ähnlicher Art zurückgeht. Die feinsten von allen sind die dünnwandigen, porzellanartigen Korai-yaki-Gefäße, deren zarter schwarz und weißer Relief- oder Ritzschmuck in Gestalt großblätteriger Blumen von weißer oder rahmfarbiger Glasur bedeckt ist. Das eigentliche koreanische Porzellan mit bläulichweißer Glasur- und Unterglasurmalerei zeichnet sich durch manche, wenn auch nicht besonders anziehende Besonderheiten aus, z. B. durch die Anwendung geradliniger Flächen und durchbrochener Reliefs. Unter manchen eigenartigen Gefäßformen sind die Schalen hervorzuheben, die völlig als plastische Landschaften gedacht sind: im Boden ein brauner Sumpf mit Schildkröten und Taschenkrebsen, als Rand ringsum ansteigende blaue Berggipfel. Unmittelbar nach Japan hinüber leitet das sogenannte Rakuyaki-Teegeschirr, berühmt durch seine Gabe, den Tee warm zu halten. Schon früh nach Japan ausgeführt, scheint es sich nur in Japan erhalten zu haben. Die koreanischen wirklichen Porzellane gehören erst dem 18. Jahrhundert an. Gefäße der übrigen genannten Arten befinden sich in den meisten großen Porzellansammlungen Europas, auch in der des Ostasiatischen Museums zu Köln, vor allem aber in dem neuen Palastmuseum zu Söul selbst.

Bald nach dem Ende der Korai-Zeit (1392) erlosch mit dem Buddhismus, der, von den neuen konfuzianisch gestimmten Machthabern mit Feuer und Schwert verfolgt, sich allmählich in die fernen „Diamantberge" zurückzog, auch die selbständige Bedeutung der koreanischen Kunst. Die Reisen, die Ad. Fischer nach den Diamantbergen unternommen, um den Resten buddhistischer Kunst nachzuspüren, sind so gut wie ergebnislos gewesen. „Vergeblich", sagt er „bemühte ich mich, in Taikyu, in Songdo und in Söul Malereien und Skulpturen zu finden, die Bezug zu den Werken der ersten Jahrhunderte des Buddhismus in Korea hatten." Aber auch in den Diamantbergen fand er nicht, was er suchte. Die gegenwärtigen Tempel von Changassa, die erst vor wenigen Jahrzehnten erbaut sind, sind ganz aus Holz im chinesischen Stil ausgeführt. Ihre großen Buddhastatuen sind ohne Kunstwert, ihre Malereien schablonenhaft umrissen, hart und schreiend in den Farben. Und nicht anders stand es in den Bergklöstern Piyohunssa und Yudchömssa. Überall kam Fischer zu dem Ergebnis, „daß in den versteckten buddhistischen Kultstätten Koreas keine Malereien oder Skulpturen von Wert zu finden, die für den hohen Ruhm und das Ansehen der ältesten sogenannten koreanischen oder wohl richtiger der gräko-indischen Kunst sprechen". Man wird abwarten müssen, was dem neuen Museum in Söul gelingt, zusammenzubringen. Fischer schrieb, auch nachdem er dieses besucht: „Der einzige Lichtpunkt in der koreanischen Kunst, ja das Gebiet, in dem sie auf eigenen Füßen steht und der Welt Neues zu sagen hatte, ist das der Keramik."

III. Die Kunst Japans.

1. Einleitung. Die Hauptzüge der japanischen Kunst.

Japan, das langgestreckte vulkanische Inselreich, das im Nordosten Asiens das Japanische und das Chinesische Meer vom Stillen Ozean trennt, gehört seiner geographischen Lage, seinem Klima und seiner Bodenbeschaffenheit nach zu jenen glücklichen Landstrichen, die vorausbestimmt erscheinen, eine reiche Blüte menschlicher Gesittung zu entfalten. Von dem natürlichen Wahrzeichen der mächtigen Schneepyramide des nahezu viertausend Meter hohen Fudschiberges (Fudji-no-yama) überragt, vom dunkelblauen Weltmeer in tief einschneidenden Buchten bespült, von einem Pflanzenwuchs übersponnen, der sich zu jeder Jahreszeit mit eigenartiger neuer Blütenpracht schmückt, ist Nippon, das „Sonnenaufgangsland“, überreich an jenen Naturschönheiten, die erhebend und künstlerisch befruchtend auf das Gemüt empfänglicher Menschen einwirken; und in der Tat haben die mongolischen Japaner, die in vorgeschichtlicher Zeit die Ureinwohner ihrer gesegneten Hauptinseln, die Aino, besiegt und gen Norden gedrängt hatten, ihren Natursinn und ihren Kunstsinn in seltener Verschmelzung zu betätigen verstanden.

Die japanische Kunst hat seit anderthalb Menschenaltern einen wahren Triumphzug durch Europa gehalten. Sie hat nicht nur in allen Ländern leidenschaftliche Bewunderer und überschwengliche Verehrer gefunden, sondern vorübergehend auch einen tiefgreifenden Einfluß auf die Entwickelung der europäischen Kunst, besonders des europäischen Kunsthandwerks, gewonnen. Wenn unsere Kenner, Künstler und Sammler dabei, wenigstens bis vor zwei Jahrzehnten, die chinesische Kunst in demselben Maße herabsetzten, wie sie die japanische vergötterten, so beruhte das allerdings zum großen Teil auf falschen Voraussetzungen. Vor allen Dingen war die altjapanische Kunst in Europa weit besser bekannt geworden als die altchinesische. In Japan sind die älteren Kunstwerke nicht, wie in China, zum großen Teil der Zerstörungswut der wechselnden Dynastien zum Opfer gefallen. Die Japaner haben ihre in Tempeln, Palästen und öffentlichen Sammlungen erhaltenen Kunstschätze nicht, wie die Chinesen, soweit tunlich, vor europäischen Augen versteckt, sondern sie wenigstens seit dem Staatsstreich von 1868 bereitwillig zugänglich gemacht. Weitaus die meisten ihrer besten Kunstschöpfungen haben die Japaner auch in ihrem Lande festzuhalten gewußt. Man muß sie in den zahlreichen Tempeln des buchtenreichen Inselgebietes, im Schatzhaus Shosoïn zu Nara, im Kaiserlichen Museum zu Tokyo und in den zahlreichen Privatsammlungen der Großen und der Begüterten des Reiches aufsuchen. Den auswärtigen Kunstfreunden, denen es nicht vergönnt ist, Japan zu besuchen, haben die japanischen Kunstforscher während der letzten Jahrzehnte die Kunstschätze ihres Vaterlandes in ergiebiger Weise zugänglich gemacht, indem sie sie in umfangreichen, großenteils von dem Verlage Shimbi Shoin in Tokyo* herausgegebenen Prachtwerken in ausgezeichneten Nachbildungen veröffentlicht haben. Zu nennen sind namentlich „Die Meisterwerke der bildenden Kunst Ostasiens“ (Toyo Bijutsu-Taikwan), S. Tajimas „Ausgewählte Denkmäler japanischer Kunst“ (Shimbi Taikwan, „Selected relics“), die „Kunstwerke des Schatzhauses Shosoïn zu Nara“ (Toyei Shuko), die „Sammlung chinesischer und japanischer Bilder der Südschule“ (Nanshu Meigwayen), die Veröffentlichung des Kaiserlichen Museums zu Tokyo (Teikoku Bijutsu Shirio)

* Da die Japaner selbst für die Schreibweise ihrer Sprache mit europäischen Buchstaben die Regel aufgestellt haben und befolgen, die Mitlauter nach englischer, die Selbstlauter nach deutscher Aussprache wiederzugeben, so folgen auch wir hier in Übereinstimmung mit allen maßgebenden deutschen Schriftstellern dieser Vorschrift.

und die Zeitschrift „Kokkwa" („Kokka"), in der zahlreiche japanische Kunstwerke vortrefflich wiedergegeben sind. (Vgl. auch S. 231.) Aber auch nach Amerika und Europa sind nicht nur schon seit Jahrhunderten zahlreiche, meist freilich eigens für die Ausfuhr hergestellte und ihr angepaßte Werke der japanischen Kunsttöpferei, sondern seit 1868 auch Kunstschätze jeder Art ausgeführt worden, unter denen wirkliche Meisterwerke altjapanischer Kunst freilich spärlich gesät sind.

Außer den Werken der plastischen Kleinkunst Japans gelangten besonders Gemälderollen, Gemälde-Albums und auch Farbenholzschnittblätter zu Tausenden in den Besitz amerikanischer und europäischer Sammlungen. In Europa besaß Leiden schon seit 1830 eine Sammlung von etwa achthundert japanischen Bildrollen. Das British Museum zu London besitzt seit 1882 eine Sammlung von etwa zweitausend japanischen und chinesischen Gemälden und Farbendruckblättern. Seit derselben Zeit befindet sich im Berliner Kunstgewerbemuseum eine kleine Sammlung japanischer Malereien, die seit 1900 mit zunehmender Kennerschaft gesichtet und vermehrt worden ist. Aber auch die Privatsammlungen, wie die von Gust. Jacoby in Berlin, von Mosle in Leipzig, von Georges Oeder in Düsseldorf, sind in Deutschland zu nennen. In Paris sind besonders die Privatsammlungen, denen sich das Musée Guimet anreiht, reich an Schätzen der japanischen Kleinkunst und des japanischen Farbenholzschnittes. Für diese kommen auch die Kupferstichkabinette von Berlin und Dresden in Betracht, während das Hamburger Kunstgewerbemuseum erlesene japanische Kunstwerke jeder Art gesammelt hat. Die bedeutendsten Sammlungen japanischer Kunstschätze besitzt Amerika. Die Privatsammlungen (z. B. Morse, Chicago; Vanderbilt, Newyork; Fenollosa, Boston) sind kaum zu übersehen. Die größte japanische Sammlung der Welt aber umfaßt das Bostoner Museum of Fine Arts, das z. B. nicht weniger als vierhundert Wandschirme, viertausend Gemälde und zehntausend Drucke aus dem Reiche der aufgehenden Sonne besitzt. Ihr früherer Leiter, E. F. Fenollosa, war seinerzeit zugleich der beste Kenner und feurigste Liebhaber der japanischen Kunst.

Aber nicht nur in unseren Sammlungen, auch in unserem Schrifttum ist die japanische Kunst besser vertreten als die chinesische; Siebolds altes Werk „Nippon" ist noch immer lesenswert; aus den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts stammen die zusammenfassenden Werke über japanische Kunst von Gonse, Anderson, Bing, Brinckmann und Münsterberg sowie die Einzelschriften von Fenollosa, Edm. de Goncourt, H. Gierke, Th. Duret, Karl Madsen und W. v. Seidlitz, die unsere Kenntnis der japanischen Kunst geläutert und zusammengefaßt haben. Erst seit dem Jahre 1900 ist aber auch das internationale Schrifttum um eine kaum noch übersehbare Anzahl von immer wissenschaftlicher werdenden Arbeiten zur japanischen Kunstgeschichte bereichert worden. Für die Gesamtgeschichte der japanischen Kunst kommen neben dem von Tadamasa Hayashi und dem Baron Riyuitsi Kuki herausgegebenen umfangreichen Werke der japanischen Ausstellungskommission von 1900 Münsterbergs große „Japanische Kunstgeschichte", der es leider an geschlossenem Aufbau fehlt, ein Buch von Hartmann und zahlreiche Schriften von O. Kümmel, William Cohn, Ad. Fischer, von Müller-Beeck, Heber, Perzynski, Graul und Glaser in Betracht. Für die japanische Baukunst halten wir uns vorzugsweise an die Schriften von Baltzer, für die japanische Bildnerei an die Aufsätze des Berliners William Cohn und des Japaners Hamada Kosaka, für die Malerei an die eingehenden Schriften von Binyon und Morrison. Für den japanischen Holzschnitt sind seit 1900 neben Seidlitz namentlich Julius Kurth, Lemoisne, Perzynski, Strange, Succo und v. Winiwarter eingetreten. Der japanischen Kleinkunst haben Forscher wie Morse, Monkhouse, Kümmel, Ad. Brockhaus, Sh. Hara, G. Jacoby und andere neue Arbeiten gewidmet.

Je weiter die Erforschung der japanischen und der chinesischen Kunstgeschichte fortschreitet, desto deutlicher stellt sich freilich heraus, daß die japanische Kunst aller früheren Jahrhunderte der chinesischen Kunst, ihrer unbestrittenen „Ältermutter", den größten Teil ihrer eigenen Reize zu danken hat. Daß die chinesische Kunst den Japanern zunächst durch die Koreaner übermittelt worden, ändert daran nichts. Th. Duret behauptete schon 1882, die japanische Kunst verhalte sich zur chinesischen wie die römische zur griechischen; Fr. Hirth äußerte sich in ähnlichem Sinne; Fenollosa, der leidenschaftliche Parteigänger Altjapans, meinte 1884, es treffe so ziemlich den Nagel auf den Kopf, wenn man sage, in der Kunst der Malerei sei in Japan alles chinesischen Ursprungs, mit Ausnahme freilich einiger weniger, manchmal aber prächtiger nationaljapanischer Abwandlungen. Die Versuche einiger Forscher, unmittelbaren indischen und persischen oder durch Korea vermittelten ostturkestanischen und gandharischen Einflüssen einen Hauptanteil an der Entwickelung der japanischen Kunst zuzuschreiben, haben noch kein greifbares Ergebnis gehabt. Aber auch das Verhältnis der japanischen Kunst zur chinesischen, von deren wirklichen Meisterwerken uns nur wenige bekannt sind, kann nur mit Vorsicht gewürdigt werden. Doch scheint festzustehen, daß den Chinesen auf allen Gebieten, in denen sie die Bahn gebrochen, die größere in sich zusammengefaßte Kraft und Innerlichkeit zukommt, wogegen die Japaner auf ihrem eigensten Gebiet, dem der erzählenden Malerei (der Tosa-Schule), eine Unmittelbarkeit, Anschaulichkeit und Wucht in der Wiedergabe gestaltenreicher Geschehnisse entwickelt haben, die den Chinesen immer unbekannt geblieben; und wenn das chinesische Naturgefühl sich in der Erfassung großer landschaftlicher Zusammenhänge großzügiger und stimmungsvoller offenbart als das japanische, so versteht dieses sich dafür in der Beobachtung und Darstellung kleinerer Gebilde und Geschöpfe noch feiner, weicher, eingehender und geschmackvoller zugleich zu äußern als das chinesische. Im Kunstgewerbe müssen wir den Japanern vielleicht einen, wenn nicht besseren, so doch gewählteren Geschmack, einen noch feineren Farbensinn und einen liebenswürdigeren Humor als den Chinesen zugestehen. Im einzelnen könnten wir dann nach wie vor den Chinesen in der Bearbeitung harter Steine, in der Porzellanbereitung, in der Zellenschmelzarbeit, den Japanern in den Lackarbeiten, im Farbenholzschnitt, in den kleinkünstlerischen Metallarbeiten den Preis zuerteilen. Alles in allem aber sind im japanischen Kunsthandwerk Kunst und Leben einen noch innigeren und gemütvolleren Bund eingegangen als im chinesischen. Kunst und Handwerk sind nirgends so unauflöslich verbunden wie in Japan. Gonse hat recht, wenn er seinem großen Werke über die japanische Kunst den Satz vorangestellt: „Die Japaner sind die ersten Verzierungskünstler der Welt." Aber auch Natur- und Stilgefühl sind nirgends unauflöslicher verbunden als in der japanischen Kunst; und gerade diese innige Verbindung von Natur- und Stilgefühl, die ihren Meistern im Blute sitzt, macht

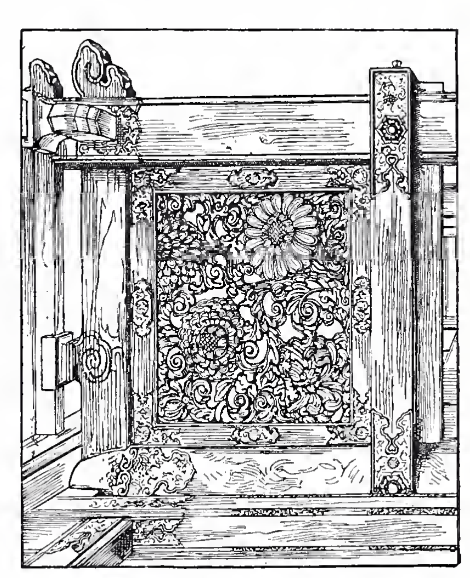


Abb. 251. Japanische Chrysanthemum-Türfüllung von einem Tempel zu Kyoto. Nach Brinckmann. (Zu S. 296.)

die Japaner, wohin auch immer ihre Kunstgeschichte zurückweisen möge, zu einem der ersten Kunstvölker der Erde.

Gleich die japanische Zierkunst ist ihren Grundzügen und Hauptbestandteilen nach auf chinesischem Boden erwachsen. Obgleich es in Japan so wenig wie in China an urzeitlichen geometrischen Linienspielen, Hakenkreuz- und Mäandermustern, barock gebogenen und gebrochenen Füllungen und Umrahmungen fehlt, liegt ihr Schwerpunkt doch hier wie dort in der Tier- und Pflanzenornamentik, die oft einen innigen Bund miteinander eingehen. Aus der Tierwelt kommen in Japan wie in China besonders die gefiederten Bewohner der Lüfte, die geschuppten und gepanzerten Bewohner des Meeres, die Amphibien und die Insekten in Betracht. Die Pflanzenwelt ist auch in Japan besonders durch Bambusrohr und Pinienzweige, durch Frühlingsblüten, Päonien und Chrysanthemum (Abb. 251) vertreten; und daß die Japaner ihre mehr oder minder stilisierten Tier- und Pflanzenmotive noch leichter, noch freier, noch weniger bekümmert um die hier nicht angebrachten Gesetze strenger Gleichseitigkeit als die Chinesen über ihre Zierflächen auszustreuen wissen, ist allgemein bekannt. Der Ausgleich findet in der Farbengebung statt. Der wirklichen Tierwelt aber reihen sich auch hier die von China ererbten Fabeltiere an, der Drache, der Phönix, der Fabelhirsch usw.; vor allen Dingen auch hier der Drache, obgleich dieser in Japan nicht, wie in China, als das Symbol der kaiserlichen Macht gilt, daher auch nicht, wie der Kaiserdrache in China, mit fünf, sondern nur mit drei Klauen ausgestattet ist (Abb. 252). Das kaiserliche Sinnbild ist in Japan die stilisierte einfache Chrysanthemumblüte in radartiger Ausbreitung: die strahlende Sonnenblume im Reiche der aufgehenden Sonne. Auf die meist religiöse Sinnbildlichkeit aller dieser Ziermotive, die wir in der Regel nicht nachempfinden können, hat Müller-Beeck erneut hingewiesen.



Abb. 252. Rückseite eines altjapanischen Metallspiegels aus Nara. Nach Anderson.

Bis zur Einführung des Buddhismus bediente die japanische Ornamentik sich der einfachen, vorzugsweise geometrischen, vielfach bereits sinnbildlich gemeinten Formensprache aller vorgeschichtlichen Völker. Nach der Aufnahme des Buddhismus knüpfte sie vom 6. bis zum 11. Jahrhundert an die chinesische, vielleicht auch an die koreanische Verzierungskunst an. Als nationaljapanischer Einschlag trat ihr nach dieser Zeit eine selbständige frische Naturbeobachtung zur Seite. Flächen, wie die der Gewebe, werden mit naturnahen Pflanzenmustern in größeren, in sich zusammenhängenden Einheiten belebt; echt japanische Streumuster erscheinen locker füllend an anderen Gegenständen; schließlich werden gerade und gebogene Flächen vorzugsweise

mit größeren oder kleineren bildartigen Ausschnitten aus dem Leben und Weben der Natur geschmückt, oft mit wirklichen Bildchen, deren unleugbare Stilwidrigkeit die Japaner mit feinem Geschmack zu überbrücken verstanden. Begann man seit dem 16. Jahrhundert unserer Zeitrechnung doch sogar die metallenen Stichblätter der Schwerter mit kleinen Bildern zu schmücken, die geschickt dem Runde der Fläche und ihren Durchbrechungen angepaßt wurden.

Die japanische Baukunst ist noch ausschließlicher Zimmermannskunst als die chinesische. Steinbauten kommen, abgesehen von den vorgeschichtlichen Megalithgräbern und Teilen der



Abb. 253. Japanischer Tempel bei Osaka. Nach Photographie. (Zu S. 298.)

festungsartigen Schlösser späterer Jahrhunderte, kaum vor. Auch gemauerte Wände, an denen es der chinesischen Baukunst nicht fehlt, sind selten und gehören erst der Spätzeit an. Die Kunst des Wölbens ist unbekannt. Das Holzgerüst ist in der japanischen Baukunst alles. Feste Wände sind oft überhaupt nicht vorhanden. Sogar an die Stelle der Außenwände treten manchmal hölzerne Schiebewände, die nach Belieben eingesetzt oder herausgenommen werden können. Im Inneren der Häuser genügen statt ihrer vielfach auch Setz- und Wandschirme. Sogar die Türen, die sich in alter Zeit oft als Drehtüren um eine Mittelangel bewegten, wurden bald zu Schiebetüren. Das weit vorspringende, von einem reichen System hölzerner Armstützen getragene

japanische Firstdach, das Walmdach oder Giebeldach ist, oft aber, indem ein Walm sich gegen den unteren Teil des Giebels schiebt, als Mittelding zwischen beiden (sogenanntes Irimoya-Dach) erscheint, ist von Haus aus nicht geschweift. Die Dächer alter Wohnhäuser pflegen, wie die der schlichten alten Tempel der vorbuddhistischen Shinto-Religion, geradlinig zu sein. Erst der buddhistische Tempelbau hat mit den mehrstöckigen Pagodentürmen auch die geschweiften Ziegeldächer ins Land gebracht, deren glasierte Tonpfannen manchmal durch Kupferpfannen ersetzt wurden (Abb. 253). Zwischen Tempeln und Wohnbauten ist von Haus aus keine Verschiedenheit der Gestaltung bemerkbar; und auch später trat der Unterschied nicht sowohl im Aufbau der Einzelbauten als in der Gesamtanlage hervor, die, den verschiedenen Bedürfnissen entsprechend, wie in China aus nebeneinandergestellten kleineren Einheiten zusammengesetzt wurde. Im japanischen Wohnhaus und in den alten Shintotempeln tritt die Naturfarbe des Holzes, an den stützenden und tragenden Stellen manchmal durch Bronzebeschläge gehoben, in ihrer ganzen Schönheit hervor. Die größte Sorgfalt und Genauigkeit in der Zimmermanns- und Schreinerarbeit, in den Verzapfungen und Vernagelungen, bei denen oft künstlerisch durchgebildete Bronzenägel Verwendung finden, die Sauberkeit der dekorativen Schnitzarbeit (Abb. 251), die liebevolle Peinlichkeit der Durchbildung aller Einzelheiten machen auch schlichte Zimmermannsbauten dieser Art oft zu Kunstwerken von in sich abgeschlossener Vollendung. Wo aber, wie an den buddhistischen Gebäuden, ein Farbenüberzug üblich ist, pflegt er wärmer und harmonischer gestimmt als in China, manchmal auch hier wie dort in Lackfarben ausgeführt zu sein. Rot ist dann hier wie dort die bevorzugte heilige Tempelfarbe. Mit der chinesischen Baukunst teilt die japanische endlich die Abneigung, eine Mehrzahl von Räumen zu einem organischen Ganzen zu verbinden. Sind mehrere Säle erforderlich, so werden diese als besondere Häuser nebeneinandergestellt; und größere Anlagen dieser Art, von einem gemeinsamen Prachtgarten zu einem Ganzen von zauberischer Stimmung zusammengefaßt, pflegen weniger steif symmetrisch angeordnet zu sein als in China. Gerade in der Pracht der mit hohen Bäumen und Blütenbüschen, mit Felsen und Wasserfällen, mit Brunnen, Lichtträgern und Bildsäulen ausgestatteten Parkanlagen der größeren Tempel und Paläste liegt ein Hauptreiz der japanischen Baukunst, die man in anderem, vielleicht aber noch eigentlicherem Sinne als jene indischen Felsenbauten (S. 169) als Landschaftsarchitektur bezeichnen könnte.

Zu den Besonderheiten der japanischen Baukunst gehören die „Torii", die sinnbildlichen, in der klassischen Zeit stets aus Holz gezimmerten Tore, die in der Regel vor den Gehegen der Shintotempel Wache halten. Können diese Torii sich an Reichtum der Gestaltung und des bildnerischen Schmuckes auch nicht mit den chinesischen Pai-lu (S. 236) vergleichen, so üben sie doch gerade durch die Klarheit ihrer Holzkonstruktion, deren Schema beibehalten wird, auch wenn sie später einmal aus Stein und Bronze errichtet werden, eine echt künstlerische Wirkung aus. Zwei senkrechte Pfosten sind oben durch zwei Querbalken verbunden, deren oberer mit einem Schutzdach versehen zu sein pflegt. Die senkrechten Pfosten der großen Torii sind manchmal durch niedrigere ähnliche, im rechten Winkel zu den Querbalken angebrachte Holzgestelle gestützt, wie das besonders anschaulich an den vielbewunderten alten Torii am Hakone-Paß und in der Binnensee bei Miyajima (Abb. 254) hervortritt.

Die japanische Großbildnerei ist so gut wie ausschließlich buddhistische Andachtsbildnerei, deren Werke aus bemaltem Holz geschnitzt, in Kupfer oder Bronze gegossen oder in der Kanshitsu-Technik hergestellt zu sein pflegen. In der Kanshitsu-Technik überdeckt ein Leinwandüberzug einen Holzkern, die Leinwand aber ein Gemisch aus trockenem Lack und einem

weihrauchartigen Pulver. Diese schwarzbraune Lackschicht, die bemalt und oft vergoldet ist, dient der eigentlichen Modellierung. Auch diese Technik scheint aus China oder Korea zu stammen; aber nur in Japan haben sich namhafte Werke erhalten, die in ihr ausgeführt sind. Seltener sind große Bildwerke aus gebranntem Ton, am seltensten Steinbildwerke. Nur die zahlreichen Steinlaternen der Tempelhöfe zeigen, wie geschickt die Japaner auch den Stein zu bearbeiten verstanden. Die eigentlichen Andachtsbilder, meist Buddha- und Bodhisatwa-Darstellungen, unter denen der Allerbarmer Awalokiteschwara in seiner ostasiatischen weiblichen Gestalt als Kwannon (chinesisch Kuan-yin) am häufigsten erscheint, pflegen in streng frontaler altertümlicher Haltung dargestellt zu sein. In den „vier Himmelskönigen" und anderen grimmen „Tempelwächtern", die am Eingang fast jedes Tempels aufgestellt sind, kommt hingegen ein voller, ja bewußt übertriebener Realismus der Muskulatur und eine allseitige Freiheit der starken Bewegungsmotive zum Durchbruch. Daß auch diese Gestalten auf chinesische Vorbilder zurückgehen, weiß man, seit ähnliche „wilde Männer" in den Felsenbildwerken von Longmen entdeckt worden (S. 258; Taf. 34 d). Die meist sitzend dargestellten Priestergestalten, die die Gründer der Tempel oder die Stifter der Sekten, denen sie angehören, zu sein pflegen und als solche göttliche Verehrung genießen, verbinden die strenge Gesamthaltung der eigentlichen Andachtsbilder mit bildnismäßig naturwahrer Durchführung der Köpfe.

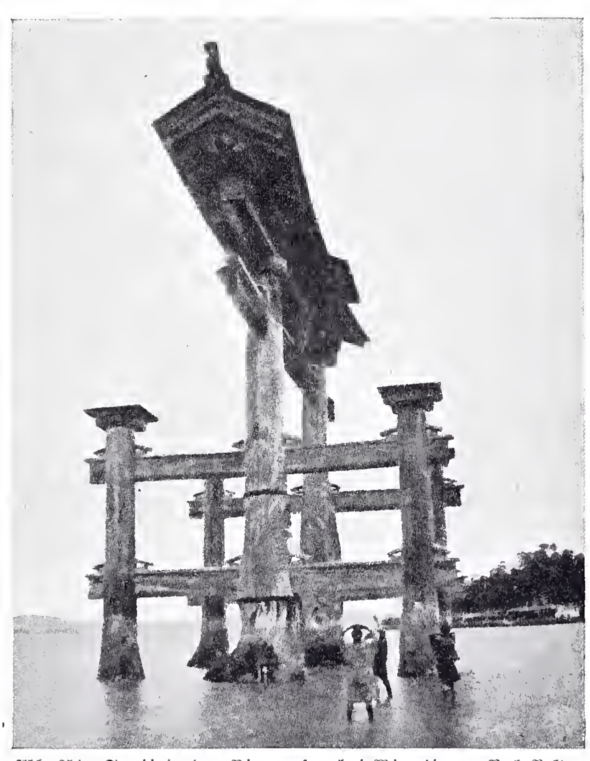


Abb. 254. Torii in der Binnensee bei Miyajima. Nach Baltzer.

In der japanischen Großbildnerei pflegen auch nur die zahlreichen Andachtsgestalten des Buddhismus, diese aber durchweg, in streng frontalem Sinne dargestellt zu sein, wogegen alle übrigen gleichzeitigen und früheren Bildwerke, selbst die ältesten erhaltenen, sich der vollsten Freiheit aller Bewegungsmotive erfreuen. Auch die japanischen Buddhagestalten zeigen jenen Gandharatypus, der auf altindischer Grundlage hellenistisch angehaucht ist. Der Umweg über China und Korea, den die religiöse Großplastik Japans genommen, hat ihren Ursprung also nicht verwischt. Bemerkenswert ist endlich, daß auf japanischem Boden sich die größten bronzenen Buddhabilder der Welt, größere selbst als in China, erhalten haben: immerhin ein Beweis für das Streben der Japaner, großen künstlerischen Aufgaben in großem Sinne gerecht zu werden.

Über die japanische Kleinplastik dagegen ließen sich im voraus Bogen und Bände schreiben. Gerade in ihr zeigt der Japaner die Feinheit seines plastischen Sinnes, seine Beherrschung der Naturformen und der Gesetze ihrer stilvollen Anpassung an Gebrauchszwecke.

Es handelt sich dabei zumeist um erst in den letzten Jahrhunderten entstandene Arbeiten in allen erdenklichen Stoffen, in Bronze und Eisen, in Holz und Elfenbein, in gebranntem Ton und in Lackverkleidung, ja oft in einer Zusammensetzung der verschiedensten Stoffe und einer Vermischung ihrer Bearbeitungsweisen untereinander und mit der Malerei, wie sie in dieser Ausdehnung und mit diesem Geschmacke nur den Japanern eigentümlich ist. Bald sind es kleine Gestalten oder Gruppen, die ihre Daseinsberechtigung in sich selbst tragen — „Okimono“ nennt sie der Japaner —, bald Gebrauchsgegenstände jeder Art, unter denen die Stichblätter der Schwerter, die „Inro“ genannten, in der Regel lackierten Spezereibüchsen und die als Halteknöpfe für allerlei Tagesbedarf am Gürtel getragenen „Netsuke“ (sprich Netzke) zu den bevorzugten Lieblingsgegenständen unserer Sammler gehören. Menschen, Tiere und Pflanzen werden dabei bald für sich allein dargestellt, bald in alltägliche, gemütvolle oder humoristische Beziehung zueinander gesetzt und zu kleinen Kunstwerken von feinstem Naturgefühl und von poesievollster Auffassung verarbeitet.

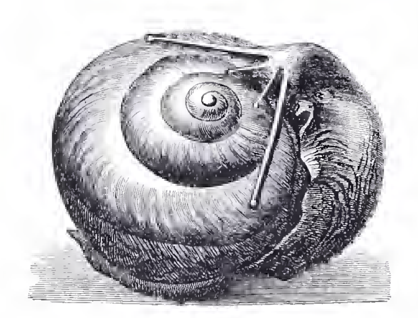


Abb. 255. Japanisches Netsuke von Tadatoschi in Gestalt einer Schnecke, aus der Sammlung Bing zu Paris. Nach Gonse.

Eine Fülle liebevollsten Fleißes, eine Fülle schöpferischster Einbildungskraft, eine Fülle individuellster Künstlerfrische ist in diesen echt japanischen Gebilden niedergelegt. Und wie sorgfältig pflegen bei der Darstellung der Netsuke, ihrem Gebrauchszweck entsprechend, die scharfen Ecken vermieden, wie geschmackvoll pflegen in der durchbrochenen oder aufgelegten Arbeit der Stichblätter der Schwerter die Pflanzen oder Tiere, besonders die Langusten, die Fische und die Schlangen, der Rundung sich anzuschmiegen! Man sehe unsere Abbildungen 255 und 256, die das Schnecken-Netsuke von Tadatoschi (vormals Sammlung Bing in Paris) und das Reiherstichblatt im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe wiedergeben. Brinckmann sagt: „Daß der Metallarbeiter, um auf der schmiedeeisernen Platte eines Stichblattes den beliebten Nantenstrauch darzustellen, goldene Zweige und Blätter einlegt, befremdet uns nicht; aber diese Zweige läßt er rote Beeren tragen, indem er in das Eisen geschnittene Löcher mit Perlen der Edelkoralle ausfüllt. Oder er setzt auf der eisernen Platte das Bild einer Fanghenschrecke, eines seiner Sinnbilder kriegerischen Mutes, aus farbigen Metallen zusammen und fügt, um die grünlichen, glimmernden, glotzigen Augen recht ausdrucksvoll zu machen, Stückchen geschliffenen Malachits ein. Oder er gibt das bunte Farbenspiel herbstlicher Kürbisblätter wieder, indem er Stücke bunter Perlenmutter in die aus Bronze oder Gold ziselierten Blattflächen einlegt.“ Und ebenso verfährt „der Schnitzer der Netzke, wenn er hölzernen Püppchen elfenbeinerne Gesichter und Hände, einem aus Ebenholz geschnitzten Chrysanthemumzweiglein silberne Scheibenblüten in den Kranz der schwarzen Randblüten einfügt oder ein holzgeschnitztes, einen alten Fichtenstamm nachahmendes Gefäß mit kleinen goldenen und silbernen Ameisen belebt“.

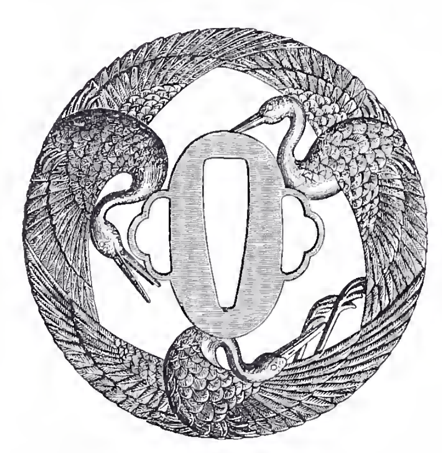


Abb. 256. Japanisches Stichblatt mit Reihern, im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Nach Brinckmann.

Die eigentliche Malerei der Japaner, die ihre ganze spätere Kunst beherrscht, läßt sich, von der ersten nationalen Entwickelung in der mittelalterlichen Tosa-Schule und den Errungenschaften ihrer neuzeitlichen Ukiyoye-Schule abgesehen, im allgemeinen kaum mit anderen Worten kennzeichnen als ihre Ahnfrau, die chinesische. Ihre farbigen, gedanken- und gemütstiefen buddhistischen Darstellungen, die bis ins 14. Jahrhundert ihren alten Charakter bewahren, können sich an ernster, feierlicher Größe freilich nicht mit ihren chinesischen Vorbildern messen; und ihre berühmten Landschaftsgemälde, die der „chinesischen Renaissance" der Ashikaga-Periode (1337—1573) angehören, sind, wie ihre chinesischen Vorbilder, für europäische Augen zunächst nichts weiter als geistreiche schwarz getuschte Pinselzeichnungen. Die Spuren der Abkunft der Bildmalerei von der Schriftmalerei haben sich auch bei ihrer Wanderung übers Japanische und Chinesische Meer nicht verwischt. Gerade japanische Quellen gestatten uns,



Abb. 257. Die drei ersten Gattungen des chinesisch-japanischen Zeichenstils. Nach Anderson.

den kalligraphischen Grundzug der japanischen wie der chinesischen Malerei in seinen Wandlungen zu verfolgen (Abb. 257). Es ist ein Verdienst Andersons, uns nach einer solchen Quelle die Bekanntschaft mit jenen zehn klassischen Arten kalligraphischer Pinselzeichnungen vermittelt zu haben, auf die schon im vorigen Abschnitt hingedeutet worden ist (S. 241). Feine, gleich breite, ruhig und ohne besondere Drücker den Umrissen der Figur folgende Linien werden von der Pinselführung erster Klasse erzeugt (Abb. 257a); in kurzen Absätzen scharf und eckig mit dicken, keilförmigen Drückern hingesetzte Umrißlinien gehören der zweiten Klasse an (b); die dritte Klasse (c) arbeitet mit rundlich geschwungenen, je nach Bedarf von dünner Schärfe zu dicker Breite anschwellenden Umrißlinien usw. Japanische Kunstgelehrte sollen alle bekannten chinesischen und japanischen Maler nach diesen Unterschieden, die doch nur in der Gewandbehandlung zur Geltung kommen, zu klassifizieren wissen. Doch pflegen die jüngeren japanischen Kunstforscher auf diese Unterschiede, die von großer Wichtigkeit für die Bestimmung der Meister sein könnten, kaum einzugehen, und es scheint, daß dieselben Künstler je nach ihren Vorwürfen bald in diesem, bald in jenem Umrißstil arbeiteten und dabei doch ihre eigene Handschrift zur Geltung brachten. Daß aber auch die vielfarbige japanische Malerei, immer abgesehen von den Versuchen der Spätzeit, mit der chinesischen die Schattenlosigkeit,

die Reflexlosigkeit, die Mangelhaftigkeit des Helldunkels, der Anatomie und der Perspektive teilt, soweit wir überhaupt als Mängel gelten lassen können, was einer anderen Herstellungstechnik, einer anderen Besichtigungsart und einem anderen Kunstempfinden entspricht, braucht nach dem Gesagten kaum noch hervorgehoben zu werden. Die Körperlichkeit wird überall absichtlich ins Flächenhafte übersetzt.

Die japanischen Einzelgemälde sind, wie die chinesischen, in der Regel entweder Hängerollen, die sich meist in ihrer Höhenrichtung, seltener in ihrer Breitrichtung entfalten — in Japan heißen sie Kakemono —, oder Legerollen, die sich in oft viele Meter langer Ausdehnung in ihrer Breitrichtung entfalten — in Japan Makimono oder Emakimono genannt —; und den Gemälden dieser wie jener Art reihen sich auch hier die im Zickzack gefalteten Bildbücher an. Der Malgrund besteht auch in Japan aus Seide oder Papier, seltener aus Holz. In der späteren Zeit sind die festen Wandteile der Tempel, Paläste oder Wohnhäuser oft als solche mit Gemälden geschmückt; noch öfter die ladenartigen Schiebewände und Schiebetüren; am häufigsten die beweglichen Wände, wie sie als Setz- oder Faltschirme einen so wichtigen Bestandteil des japanischen Hausrats bilden. Die größten japanischen Meister der späteren Zeit haben solche Wände, Türen und Faltschirme mit großartigen figürlichen, landschaftlichen und stillebenartigen Darstellungen bemalt, die die Wandmalerei anderer Länder prächtig ersetzen und oft den ganzen Räumen, für die sie gemalt sind, ihren Charakter und ihren Namen verleihen.

Als Übersetzungen der Malerei in andere Techniken kommen in Japan vor allen Dingen die Lackarbeiten, die Stickereien, die Vasenmalereien und der Holzschnitt in Betracht. Die japanischen Arbeiten in diesen vier technischen Künsten gehören zu den vollkommensten ihrer Art. Die Lackmaler wissen die dekorative Wirkung ihrer Gemälde oder Reliefs, ohne deren künstlerische Feinheit preiszugeben, durch Einlagen von Gold, Silber, Perlmutter, Elfenbein oder Korallen zu erhöhen. Die Sticker, die mit farbigen Seidenfäden auf seidener Unterlage (Fukussas) Naturbilder von großartiger Stimmung hervorzuzaubern verstehen, nehmen manchmal den Pinsel zur Hilfe, um in ihrer Wirkung sicher zu gehen. Die japanischen Steinguttöpfer wissen, im Gegensatze zu den chinesischen Porzellanmalern und deren Nachahmern in der japanischen Provinz Hizen, gerade durch die kecke Breite ihrer dekorativen Naturbilder in einfachen Farbenstimmungen zu wirken. Der Farbenholzschnitt der Japaner aber ist in solchem Maße die leitende Kunstübung des jüngsten Abschnittes japanischer Volkskunst, daß manche ihrer Meister die meisten und besten ihrer Darstellungen von Anfang an für die Vervielfältigung durch verschiedene Holzstöcke gedacht haben (Taf. 41). Die europäische Kunstforschung hat sich in ihrer Vorliebe für den japanischen Farbenholzschnitt, mit dem im 19. Jahrhundert die Bekehrung zur japanischen Kunst begann, durch die abfällige Beurteilung der zünftigen japanischen Kunstkritik, die weder die mechanisch vervielfältigende Holzschnittechnik noch den weltlichen, um nicht zu sagen, halbweltlichen Charakter dieser Kunstzweige als eigentliche Kunst gelten lassen wollte, nur zum Teil beirren lassen. Ja, in jüngster Zeit ist auch wenigstens ein Teil der japanischen Kunstkritik für ihn gewonnen worden.

2. Die vorgeschichtliche und vorbuddhistische Kunst Japans.

Als die Urbewohner Japans gelten Höhlenbewohner unbekannter Rasse, als erste Eroberer des gesegneten Inselreiches die Aïno, die, vom Norden eingewandert, nach einigen Forschern zu den kaukasoïden Rassen gehören, die Gesittungsstufe der höheren Naturvölker aber offenbar nie überschritten haben. Von den zweiten Eroberern Japans auf die nordöstlichen Inseln



Taf. 41. Japanischer Farbenholzschnitt von Haronobu.

Nach dem Originalblatt im Dresdener Kupferstichkabinett.



abgedrängt, haben sich nur noch etwa 20000 von ihnen erhalten. Die neuen Eroberer, die heutigen Japaner, die, wahrscheinlich gemischten Ursprungs, ihrer Gesamterscheinung nach doch entschieden der mongolischen Rasse angehören, sollen nach der herrschenden Ansicht, die durch die Gräberfunde bestätigt zu werden schien, vom Süden her, nach neueren Forschungen aber doch eher vom Nordwesten her das schöne Inselgebiet besetzt haben, in dem sie angeblich schon um 660 v. Chr., wahrscheinlich aber erst einige Jahrhunderte später ihr neues Kaiserreich gründeten. Wie dem auch sei, sicher ist, daß der Buddhismus, der 552 n. Chr. über Korea nach dem „Land der aufgehenden Sonne", d. h., vom Festlande aus betrachtet, dem „Morgenlande", verpflanzt wurde, den Japanern die Schrift, und zwar zunächst die chinesischen Schriftzeichen, und mit ihnen die Möglichkeit brachte, ihre Geschichte niederzuschreiben. Die vorbuddhistische Zeit Japans ist im wesentlichen vorgeschichtlich. Mit der Ur- und Vorgeschichte Japans haben sich namentlich Gowland und Baelz beschäftigt.

Die japanische Steinzeit, die sich hauptsächlich in den Muschelhaufen (Bd. 1, S. 19) des ganzen Gebietes verfolgen läßt, macht uns mit dem Naturvölkerbesitz der alten Aino bekannt. Eine Trennung zwischen paläolithischen und neolithischen (Bd. 1, S. 18) Fundstücken ist hier nicht durchzuführen. Neben roh bearbeiteten Steinschwertern und Steinkeulen finden sich fein polierte Flachbeile mit einseitig abgeschrägten Schneiden; und auf den schlichten, mit der Hand geformten Tongefäßen finden sich neben einfachen geometrischen Verzierungen die Spiral- und Mäanderformen der jüngeren Steinzeit Mitteleuropas (Bd. 1, S. 29). Die je nach ihrem Brande grauen, schwarzen oder roten Tonfiguren, die Kronen oder flache Mützen tragen, zeigen Arme und Beine von formlosester Gestaltung, während die wagerechten Augenlidspalten ihrer Köpfe Baelz den Gedanken an die kaukasische Abstammung der Aino eingaben.

Dem japanischen Bronzealter gehören zahlreiche, meist schlichten Erdaufschüttungen wieder abgewonnene eherne Lanzenspitzen und Schwerter, bronzene Gebrauchs- und Schmucksachen verschiedener Art, glockenförmige stilvoll verzierte Gegenstände, deren Verwendungsart nicht festgestellt ist, und unglasierte rote Tongefäße an, die noch mit der Hand modelliert sind. Die älteren Bronzegegenstände, wie jene „Glocken", die mit geradlinigen Mustern und aufgerollten Ansätzen, manchmal auch mit eingeritzten linearen Tier- und Menschenfiguren dünnster Art geschmückt sind, scheinen vom asiatischen Festlande nach Japan eingeführt worden zu sein. Glocken dieser Art sieht man z. B. im Kaiserlichen Museum zu Kyoto, in den Königlichen Museen zu Berlin und im Ostasiatischen Museum zu Köln.

Mit der Einwanderung des japanischen Herrenvolkes begann die Eisenzeit Japans. Den ehernen Schwertern und Lanzenspitzen gesellen sich jetzt Eisenwaffen jeder Art. Die wichtigsten Fundstätten der vorgeschichtlichen Japanerzeit sind die megalithen Steingräber, die sich oft noch mit ihrem Erdhügel bedeckt, oft von diesem befreit, zu Tausenden namentlich im Süden des Inselreiches erhalten haben. Die „Dolmen" dieser Art (Bd. 1, S. 23), die, aus wenig oder gar nicht behauenen Steinen ohne Mörtel zusammengefügt, bald nur aus gedeckten Gängen bestehen, bald an ihrem inneren Ende zu einer oder zu zwei Kammern erweitert werden, manchmal auch halbrund abgeschlossen sind, gehören im wesentlichen dem Jahrtausend von 500 vor bis 500 n. Chr. an. Erst als der Buddhismus feste Wurzeln im Lande gefaßt hatte, machte die Beisetzung der Leichen ihrer Einäscherung Platz. In den Dolmenkammern waren die Leichen teils in Tonsärgen, teils in großen, aus Einzelblöcken zusammengesetzten Steinsarkophagen begraben. Tonsarkophage, die in Pfahlbauform auf pfostenartigen Füßen ruhen und die Nachahmung des Lattenwerks und Giebeldaches erkennen lassen, manchmal

auch mit unbeholfenen Reliefdarstellungen versehen sind, befinden sich z. B. in der Kaiserlichen Haussammlung zu Tokyo. Ein Sarkophagrelief dieser Sammlung stellt einen von vorn gesehenen Mann dar, der zwei Pferde am Zaume hält. Von den Steinsarkophagen, die in den Gräbern stehengeblieben, ist einer mit rot hingestrichenen, echt vorgeschichtlichen Zeichen, mit Doppelkreisen, Dreiecken und merkwürdigeren Sonderformen geschmückt, während ein anderer mit Figuren verziert ist, die wie Gefäße aussehen, aber wohl richtig als langbekleidete Krieger mit Pfeilköchern auf dem Rücken gedeutet werden.

Im Umkreis um die Erdhügel, die manche der Dolmen noch bedecken, pflegen eingegrabene tönerne Tier- und Menschengestalten von schon besserer Gliederung und ausgeprägterer Gesichtsbildunggefunden zu werden, die an die Stelle des früher leibhaftig lebendig mit eingegrabenen Gefolges des Verstorbenen getreten waren. In den öffentlichen und privaten Sammlungen Japans sind derartige Tonfiguren keineswegs selten. Die in den Gräbern dieser Art gefundenen Tongefäße, die, noch unglasiert, meist grau von Farbe erscheinen, sind schon auf der Töpferscheibe gedreht, die die Koreaner in Japan eingeführt haben.


Abb. 258. Vorgeschichtliche Steingruppe aus der Provinz Yamato, im Garten des Uyeno-Museums zu Tokyo. Nach Ad. Fischer.

Die großartigsten Dolmengräber Japans gelten als Kaisergräber. In ihnen finden sich Schwerter, deren Holzscheiden mit Kupfer und über diesem mit figürlich geschmücktem draufgehämmerten Goldblech belegt sind. Rüstungsstücke sind selten.

Bemerkenswert sind die teils lebens-, teils unterlebensgroßen, roh und doch nicht verständnislos dem Block enthauenen Steingestalten, die sich aus der vorbuddhistischen Zeit Japans hier und da erhalten haben. Eine der sechzig $1^1/_4$ m hohen, noch wenig gegliederten menschlichen Gestalten dieser Art, die mit ähnlichen Pferde- und Eberbildern dem Grabe eines Rebellenhäuptlings zu Iwatoyama als Wache beigegeben waren, ist ins Kaiserliche Museum zu Kyoto gekommen; andere befinden sich noch in Iwatoyama; eine abgerundete lebensgroße vorbuddhistische Steingruppe, die mit fest zusammengeschlossenen Gliedmaßen einen auf einem Felsen sitzenden Mann darstellt, an dessen Rücken eine Frau sich anzuklammern scheint, steht im Garten des Uyeno-Museums zu Tokyo (Abb. 258). Diese Steingestalten sind gerade deshalb bemerkenswert, weil sich aus Japans klassischen Zeiten keine eigentlichen Steinbildwerke erhalten haben.

Die vorbuddhistische Religion Japans war die Shintoreligion, die mit der ältesten Naturgötter- und Dämonen-Religion Chinas verwandt erscheint und ihr später durch Aufnahme des chinesischen Ahnenkultus noch mehr angenähert wurde. Nach der Einführung des Buddhismus zeitweise unterdrückt und verfolgt, brach dieses Nationalbekenntnis der Japaner, manchmal mit dem Buddhismus verschmolzen, sich doch immer wieder Bahn, bis es nach 1868 zur Staatsreligion Japans erhoben wurde.

Der älteste Shinto-Gottesdienst kannte keine Tempel, sondern nur Einfriedigungen geheiligter Stätten, die als Kamigaki bezeichnet wurden; und manche Shinto-Tempel erhielten auch später keinen Haupttempel (Honden), sondern nur ein Bethaus (Haiden). Die alten einfachen Shinto-Tempel, die sich kaum über den Hüttenbau der Aino erhoben, waren schlichte Pfahlbauhütten auf rechteckigem Grundriß. Das tief herabgehende, geradlinige, mit Schilf

oder Rinde gedeckte Satteldach, dessen First hoch überragt wird von der Gabelung der sich kreuzenden schrägen Giebelsparren, beschattet weit vorspringend den äußeren Umgang des Pfahlgerüstes, dessen Pfosten im Erdboden ruhen. Walzenförmige Querhölzer beschweren den First, der an beiden Giebelseiten durch einen hohen Mittelpfosten gestützt wird. Eine Treppe führt vom Erdboden zur Eingangstür empor, die in der Regel an der Mitte der Breitseiten liegt (Abb. 259). Aus der echten alten vorbuddhistischen Shinto-Zeit hat sich natürlich keine dieser unscheinbaren Tempelhütten erhalten; da sie aber vorschriftsmäßig in gewissen, oft kurzen Zwischenräumen abgebrochen und im alten Stil erneuert werden müssen, dürfen wir annehmen, in manchen der erhaltenen Shinto-Heiligtümer, von späteren Zutaten abgesehen, zu denen manchmal auch ein geschweiftes Dach gehört, getreue Abbilder der ursprünglichen Bauten zu besitzen. Baltzer unterscheidet innerhalb dieser alten Shinto-Tempel den geschilderten Normalstil, der als Shimmei-Stil bezeichnet wird, von dem O-Yashiri- oder Izumo-Stil, der, dem zweiteiligen Inneren der Hüttentempel entsprechend, die Eingangstür unsymmetrisch an die eine

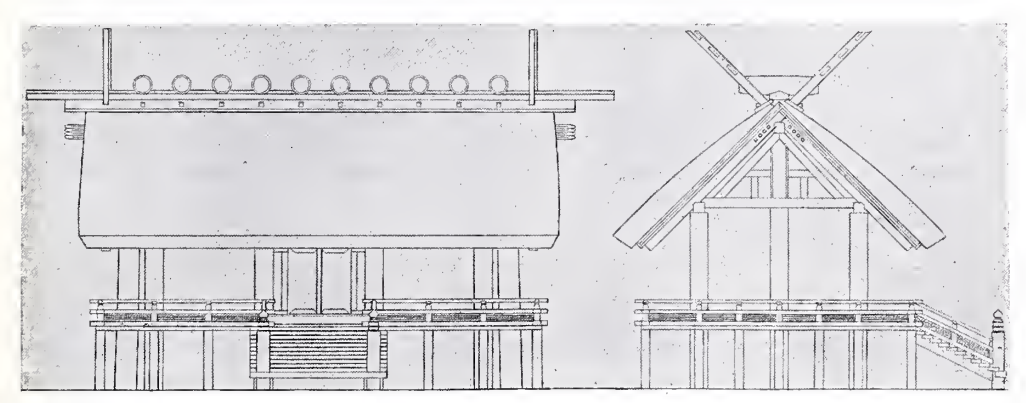


Abb. 259. Normaltempel der Shintoreligion. Nach der amtlichen „Histoire de l'art du Japon" (1900).

Halbseite der Giebelfront verlegt, und den Sumiyoshi-Stil, der den Eingang, durch eine Drehtür mit Mittelpfeiler versehen, an die Mitte der Giebelfront setzt und die Zweiteilung des Inneren dementsprechend durch eine vordere und eine hintere Kammer bewirkt. Diese Tempel, deren Eingang an der Giebelseite liegt, gelten sogar für älter als die klassisch gewordenen Shimmei-Tempel mit ihrem Eingang an der Langseite. Die Haupttempel dieses nationalen Shimmei-Stiles liegen in der Provinz Ise und werden als der innere und der äußere, der Naiku- und der Gekutempel von Ise bezeichnet. Der ältere ist der Naikutempel, der im Jahre 4 v. Chr. gegründet sein soll und seitdem alle zwanzig Jahre erneuert wird. Der O-Yashiri-Stil ist hauptsächlich durch die mächtigen Tempel bei Kizuki und in Yatsuka-gori in der westlichen Provinz Izumo vertreten. Als wichtigstes Beispiel des Sumiyoshi-Stiles gilt der Tempel zu Sumiyoshi bei Osaka in der Provinz Settsu.

3. Die japanische Kunst von der Mitte des 6. bis zum Ende des 8. Jahrhunderts n. Chr.

Nachdem die Lehre Sakyamuni-Buddhas um 552 unter der Herrschaft des Kaisers Kimmei (540—571) das Land der aufgehenden Sonne siegreich erleuchtet hatte, fing die buddhistische Kunst alsbald an, überall in dem jungfräulichen Boden Wurzel zu fassen. Der umfangreichen Tätigkeit, die sie hier in den nächsten 250 Jahren zunächst im engsten Anschluß

an koreanische, dann an chinesische Vorbilder, schließlich mit zunehmendem nationalen Einschlag entfaltete, entsprossen Bauwerke, Bildwerke und Malereien, die früher von der Überlieferung zum großen Teil als Schöpfungen koreanischer Meister, von der neueren Kritik zum Teil als chinesische Arbeiten bezeichnet werden, ohne daß sich bis zur Mitte des 7. Jahrhunderts eine Scheidewand zwischen den vom Festland eingeführten, den von eingewanderten Koreanern oder Chinesen und den von deren gelehrigen japanischen Schülern herrührenden Werken ziehen ließe; und dementsprechend sind auch die sagenhaften Künstlernamen, die mit manchen dieser Werke verbunden werden, nicht als geschichtlich beglaubigt anzusehen. Die japanische Forschung sucht innerhalb dieses Zeitraumes die Suiko-Periode, die nach der Kaiserin Suiko (593—628) benannt wird, von der Tenchi-Periode, die ihren Namen dem Kaiser Tenchi I. (661—671) verdankt, zu unterscheiden und auch nach den Kaisern Shomu I. (724 bis 748) und Kwammu I. (770—782) weitere Zeiträume des Kunstschaffens zu benennen. Andere Kunstschriftsteller pflegen auf die Suiko-Periode, die dann den ganzen Zeitraum von 552 bis 645 umfaßt, die Nara-Periode folgen zu lassen, die ihren Namen der Stadt Nara verdankt, die, schon zu Anfang des 7. Jahrhunderts gegründet, zu Anfang des 8. Jahrhunderts zur Hauptstadt Japans und zum Wohnsitz seiner Kaiser erhoben wurde. Als Nara-Periode, mit der man den Inbegriff der höchsten Blüte der altjapanischen Kunst zu verbinden pflegt, wird in der Regel der Zeitraum von 710 bis zum Jahre 784, in dem die Hauptstadt von Nara nach Nagoka verlegt wurde, oder bis zum Jahre 794 bezeichnet, in dem sie nach Heian oder Yamashiro, dem heutigen Kyoto, übersiedelte. Innerhalb der Nara-Periode, die manchmal in ihrer Gesamtheit auch als Tempyo-Periode bezeichnet wird, unterscheidet man als Tempyo-Zeit im engeren Sinne die Jahrzehnte von 729 bis 766. William Cohn aber will den ganzen Zeitraum von 645 an als Nara-Periode bezeichnet sehen. Unsere Zusammenfassung der 200 Jahre von 593 bis 794 zu einem Abschnitt der japanischen Kunstgeschichte enthebt uns der Schwierigkeit, jedes Kunstwerk einem bestimmten jener engeren Zeitabschnitte zuzuweisen.

In der **Baukunst** dieser Periode, in der die geschweiften, manchmal auch verdoppelten Ziegeldächer in Japan Eingang fanden, fesseln uns zunächst die buddhistischen Tempel mit ihren in ausgedehnter Gesamtanlage regelmäßig angeordneten „sieben“ oder mehr Einzelgebäuden, die sich im wesentlichen den uns bereits bekannten chinesischen Vorbildern anschließen. Den Anfang machte das oft zweigeschossige äußere Haupttor in der Mitte der Ost- oder der Südseite der Einfriedigung; an das Tor pflegen sich Wandelgänge anzuschließen; dann folgt der ein- oder zweistöckige Haupttempel, folgen die Predigthalle, das symmetrisch angeordnete, meist nur zweigeschossige Turmpaar (Glockenturm und Trommelturm), eine besondere, dem Sakyamuni-Buddha geweihte Shaka-Kapelle, eine Bücherei, ein Schatzhaus und der Hauptturm, die Pagode, die in Japan in der Regel nur aus drei (Taf. 43 b) oder fünf durch Zwischendächer getrennten Stockwerken besteht. Oft treten noch ein Brunnen- oder Quellhaus, ein Stall für die heiligen Rosse und bei Sektentempeln die Kapelle des Stifters hinzu.

Die älteste und meistgenannte erhaltene **buddhistische Tempelanlage** Japans ist der um 606 gegründete Tempel des Horyuji-Klosters bei Nara. Natürlich sind manche seiner „sieben“ Einzelbauten später erneuert; aber gerade sein Haupttor, sein Haupttempel, der als Kondo oder Goldene Halle berühmt ist, und seine Pagode haben sich im wesentlichen in ihrer alten Gestalt aus der Suiko-Zeit erhalten. Der Kondo (Taf. 42 a) baut sich mit seinem geschweiften Doppeldach in edlem, kräftigem Verhältnis auf. Das dritte untere Schutzdach wird später eingebaut worden sein. Das obere Hauptdach zeigt jene auch in China nicht seltene Verschmelzung



a Der Kondo des Horyuji-Klosters bei Nara. *Nach Photographie.*

b Die Traumhalle des Horyuji-Klosters bei Nara. *Nach Photographie.*



c Der Shinyakushi-Tempel zu Nara. *Nach Photographie.*



d Der Toshodai-Tempel zu Nara. *Nach Photographie.*



a Der Tamamushi-Schrein im Kondo des Horyuji-Klosters zu Nara. *Nach Photographie.*



b Dreidachige japanische Pagode bei Nara.
Nach Photographie.



c Die Pagode des Horyuji-Tempels zu Nara.
Nach Photographie.



d Die Pagode des Tempels Hokkiji bei Nara.
Nach Photographie.

von Sattel- und Walmdach, die die Japaner als Irimoya bezeichnen (S. 298). Das mehrschiffige Innere gleicht dem der buddhistischen Tempel Chinas. Weshalb Tajima diesen Bau als Musterbeispiel der koreanischen Baukunst jener Tage hinstellt, ist nicht ersichtlich. Die Pagode des Horyuji-Tempels (Taf. 43 c) ist fünfstöckig. Das Zwischendach unter dem ersten Hauptdach ist auch hier später eingeschoben. Der nach oben verjüngte ganze Aufbau zeichnet sich durch Kraft und Adel seiner gedrungenen Verhältnisse aus. Das Kraggebälk zeigt die dekorativen Wolkenformen der ostasiatischen Kunst. Der den japanischen Holztürmen eigentümliche, durch alle Geschosse hindurchstrebende Mittelpfosten ist fest im Grundstein verzapft. Die zierliche achtseitige Traumhalle (Taf. 42 b), die erst der Nara-Zeit des 8. Jahrhunderts entstammt, gehört zu den frühesten Zentralbauten Japans.

Auch noch ein paar andere Pagodentürme der Suiko-Zeit haben sich erhalten: so der dreigeschossige Turm des Hokkiji (Taf. 43 d) bei Nara, dem sich aus der Tenchi-Periode der 688 errichtete Turm des Tempels Yakushiji bei Nara anreiht. Dieser, der an sich dreigeschossig ist, erhält durch die Galerien mit kürzeren Schutzdächern unter jedem seiner weit vorspringenden Stockwerkdächer bei unruhigem Profil ein fast sechsstöckiges Ansehen.

Als kleines Abbild eines turmartigen heiligen Bauwerkes der Suiko-Periode sei der berühmte zweistöckige Reliquienbehälter (Taf. 43 a) in der Goldenen Halle des Tempels Horyuji genannt, der dem Anfang des 7. Jahrhunderts angehört. Aus Holz gezimmert, ist er an jeder seiner vier Seiten in beiden Geschossen mit Gemälden bedeckt, auf die wir zurückkommen. Die Einfassung der Kanten, die zugleich die Umrahmung der Gemäldeflächen bildet, ist mit Goldblech beschlagen, dessen durchbrochene, klassische Ziermuster mit den blauen Flügeldecken des Tamamushi-Käfers unterlegt sind. Nach ihnen wird der ganze Behälter auch als Tamamushi-Schrein bezeichnet. Auf ausladendem niedrigen Fußgestell erhebt sich der vierseitige, etwas überhöhte Unterbau, den eine ausladende, stark profilierte Platte von dem würfelförmigen, mit einer Flügeltür versehenen eigentlichen Schreine trennt. Ein weit vorspringendes Irimoya-Dach (S. 298) krönt den hübschen kleinen Bau. Auffallend sind die griechischen Palmettenzieraten und die Pflanzenwellenkanten in leicht asiatischer Geometrisierung, die die Muster des Randgoldbleches bilden. Ohne das entschieden ostasiatische Dach würde man dem ganzen Behälter einen weit westlicheren Ursprung zumuten. Für rege Verbindung zwischen West- und Ostasien zeugt auch dieser Schrein, der wahrscheinlich nicht in Japan verfertigt ist; die meisten Forscher nehmen an, daß er von einem koreanischen Künstler herrühre.

Aus der Tenchi-Zeit hat sich außer jenem Turm des Yakushiji (d. h. Yakushi-Tempels) zu Nara kaum ein Tempelbau in seiner alten Gestalt erhalten. Wohl aber hören wir, daß eine Reihe später berühmter Tempel, wie der Sofokuji in Shiga, der Okadero und selbst der Kofukuji zu Nara in ihrer ursprünglichen Gestalt noch dem 6. Jahrhundert angehören. Der Kofukuji war schon 710 nach Nara verlegt worden. Der Haupttempel der eigentlichen Nara-Zeit des 8. Jahrhunderts ist der Todaiji (ältester Teil Hokkedo 733) zu Nara, von dessen Bauten wenigstens der Kondo mit seiner Siebensäulenfront und das berühmte Schatzhaus Shosoïn mit seinem blockhausartigen Aufbau (756) ihre alte Gestalt bewahrt haben. Nächst dem Todaiji ist der Saidaiji (765) zu Nara der berühmteste buddhistische Tempel des 8. Jahrhunderts; aber der Shinyakushiji (745; Taf. 42 c) und der Toshodaiji (759; Taf. 42 d) gingen ihm noch vorauf.

Die shintoïstischen Tempel, deren Entwickelung bis in die Tenchi-Zeit herein wir bereits verfolgt haben (S. 305), nahmen jetzt die gekrümmten Dachlinien der buddhistischen Tempel an und erhielten als besonderen Vorbau eine Gebetstätte, die Kohai (oder Kobai) genannt wurde.

Man unterscheidet unter den Tempeln dieser Art den Kasuga-Stil, dessen Bauten bei rechteckigem, fast geviertförmigem Grundriß den Eingang an der Giebelseite haben, an die der Gebethallenvorbau sich mit besonderem Pultdach anlehnt, von dem Nagare-Stil, dessen Bauten bei entschiedener rechteckigem Grundriß die Giebel ebenfalls an den Schmalseiten, den Eingang aber an den Breitseiten haben, so daß das Pultdach des Kohai aus den Breitseiten des Satteldaches hervorzuwachsen scheint. Die Haupttempel des Kasuga-Stiles sind der Kasuga-jinja zu Nara, der zwischen 708 und 715 erbaut wurde, und der Yoshida-jinja zu Kyoto, der etwas später entstand. Die Hauptbauten des Nagare-Stiles sind die beiden Gamotempel in Kyoto, von denen der eine 673, der andere 686 gegründet wurde. Besonderheiten zeigen z. B. der Hirano-Tempel zu Kyoto, der — im Kasuga-Stil — zwei durch einen schmalen schlichten Zwischenbau vereinigte, äußerlich durch das in der ganzen Breite vorgelegte Pultdach des Kohai verbundene Giebelfronten nebeneinander trägt, der Hikawa-jinja in Omiya (Provinz Musashi), der — im Nagare-Stil — durch die Dreiteiligkeit seiner Umfassungswände ausgezeichnet ist, und der achteckige Tempel zu Daigengu-sha in Kyoto, dessen Kohaidach als Verlängerung eines der acht Walme des Hauptdaches erscheint.



Abb. 260. Shaka-Buddha zwischen zwei Bodhisatwa. Bronze-Hochrelief des Horyuji in Nara. Aus der amtlichen „Histoire de l'art du Japon" (1900). (Zu S. 310.)

Alle diese Shinto-Tempel verschmähten nach wie vor die Ziegeldeckung zugunsten ihres alten Schilf-, Rinden- oder Schindeldaches.

Auch von großartigen, natürlich aus vielen Einzelbauten zusammengesetzten Palastanlagen in Nara und in Kyoto hören wir aus der Tenchi- wie aus der Nara-Periode. Auch in den Palästen kamen jetzt die farbig glasierten Ziegel auf, die manchmal durch Kupferpfannen ersetzt wurden; und in Tempeln und Palästen erhielten nunmehr die stattlichen, mit immer reicher beschnitzten Armkapitellen ausgestatteten Holzsäulen manchmal jenen hochroten Anstrich, der die Bauwerke fast aller buddhistischen Länder beherrscht.

Die japanische Bildnerei dieses Gesamtzeitraumes, die William Cohn stilkritisch beleuchtet hat, ist noch so gut wie ausschließlich Tempelkunst. Die Tempelbildwerke sind in der Suiko- und Tenchi-Periode teils aus Holz geschnitzt, teils in Bronze oder Kupfer gegossen und ganz oder teilweise vergoldet. Dargestellt wurden die allbekannten Verkörperungen Buddhas und

die immer wiederholten Bodhisatwa. Außer in seiner Urgestalt als Shaka, der indische Sakyamuni, erscheint Buddha in älterer Zeit am häufigsten als Miroku, der indische Maitreya, der kommende Welterlöser, und als Yakushi, der große Heilbringer, später als Amida (indisch Amitabha), der Herr des westlichen Paradieses, und als Roshana, „dessen Größe und Weisheit", wie Cohn sagt, „sogar die des Erleuchteten übertrifft". Neben Buddha erscheint in der älteren Zeit vor allen Dingen Kwannon, die Erbarmerin, die weibliche Gestaltung des indischen Awalokiteschwara. Mit Yakushi werden Nikko, der Sonnengott, und Gwakko, der Mondgott, mit Kwannon werden manchmal Bonten, der zum Bodhisatwa gewordene indische Brahma, und Taishakuten, der indische Indra, zu lockeren Dreieinigkeiten verbunden. Als Wächter und Hüter stehen den Göttern die vier großen Himmelskönige, die indischen Maharadscha, hier Shitenno genannt, in kriegerischer Gestalt und Rüstung zur Seite. Brahma und Indra, die beiden großen brahmanischen Götter, werden, wo sie in dieser Kriegergestalt, zu dienenden Geistern des Buddhismus herabgewürdigt, erscheinen, als Nio bezeichnet. Die Gestalten dieser Art pflegen, farbig bemalt, in Außennischen buddhistischer Tempel aufgestellt zu sein. Die Junishinsho erfüllen den Dienst niederer Dämonen. Die eigentlichen Andachtsbilder sind, ob sitzend, ob stehend, immer streng frontal, in steif abstehender, altertümlich gefältelter Gewandung, manchmal sogar starr symmetrisch gebildet. Jene muskelstarken Tempelwächter aber zeigen in ihrer Formengebung und in ihren Bewegungsmotiven, daß die Künstler dieser Zeit auch in Japan, wo sie es für angebracht hielten, über die vollste Freiheit der Wiedergabe der Natur verfügten. Erscheint diese in den Tempelwächtern nach der Seite kriegerischer Stärke und Gewalt ins Überirdische gesteigert, so ist die Naturnähe, wie in ganz Mittel- und Ostasien, in den eigentlichen Kultbildern offenbar absichtlich ins Geistige, Körperlose verflüchtigt.

Als koreanisch empfunden gelten im ganzen die schlanken, oft körperlos flachen, leise und innig lächelnden Gestalten der S u i k o - P e r i o d e, die vorzugsweise in H o l z g e s c h n i t z t wurden. So ziemlich die älteste Kwannongestalt würde das kleine Bronzestandbild der auf einem Lotoskelche stehenden Allerbarmerin im kaiserlichen Palaste zu Tokyo sein, wenn ihre Zurückführung auf 591 ganz sicher wäre. Ihre Frontalität grenzt an streng symmetrische Bildung, ihr Körper ist in der Tiefe äußerst flach gehalten, ihr Kopf mit dem milde lächelnden Antlitz hebt sich von einem zwiebelförmigen, flammend durchbrochenen Heiligenschein ab. Mindestens ebenso alt aber muß das durch die langgestreckte Dünnheit seiner Verhältnisse auffallende Holzstandbild der Kwannon im Kondo des Horyuji sein, das Tajima („Shimbi Taikwan", VI, 3) der Zeit vor der Kaiserin Suiko zuschreibt. Weicher durchgebildet, feiner von Antlitz erscheint das nicht minder flache, lebensgroße, stehende Holzbild der Kwannon in der Traumhalle desselben Tempels, das jedenfalls irrtümlich dem Prinzen Shotoku Taïshi zugeschrieben wird. Als schönstes Holzbild der Suiko-Periode aber bezeichnet Tajima die nur wenig unterlebensgroße Kwannon des Chugunji-Klosters zu Nara, die nach europäischer Art sitzend, aber mit aufs linke Knie gelegtem rechten Beine dargestellt ist. Der linke Fuß ruht auf einer unter ihrem Sitz an langem Stengel einsam emporschießenden Lotosblume, ihre linke Hand faßt den Knöchel des rechten Fußes; die feine rechte Hand erhebt sie sinnend zum Kinn. Ihr Gewand fällt in ruhigen großen Falten auf ihren Sitz herab. Auch diese Darstellung wird irrtümlich auf den Prinzen Shotoku zurückgeführt. Minder gute kleinere Gestalten in derselben Haltung sind z. B. die des Ostasiatischen Museums zu Köln und die von Münsterberg irrtümlich als im Dresdener Albertinum befindlich abgebildete Kwannon. Manchmal werden ähnliche Sitzbilder gerade wegen ihres halb europäischen Sitzes als Miroku (Maitreya) oder

Buddha der Zukunft bezeichnet: so z. B. das jedenfalls der Suiko-Periode entstammende, nahezu lebensgroße Holzbild des Miroku im Koryuji zu Udzumasa in Yamashiro (Taf. 44a), das von großer Strenge und Einfachheit ist. Voll charakteristisch für die Suiko-Zeit ist dann aber das vielgenannte Bronze-Hochrelief des Horyuji, das Shaka-Buddha selbst, gerade von vorn gesehen, mit angezogenen Beinen zwischen zwei kleineren, stehenden Jüngergestalten auf dem Lotoskelche sitzend darstellt (Abb. 260). Ein gewaltiger, von geflammten Ranken, zwischen denen kleine sitzende Buddhagestalten verteilt sind, durchzogener Nimbus dient allen drei Gestalten als Folie. Der Heiligenschein hinter Buddhas Haupt besteht aus konzentrischen Kreisen, die der Bodhisatwa sind aber zwiebelförmig zugespitzt. Alle drei Gestalten tragen kleine Schnurrbärte. Die Köpfe haben etwas rechteckig Derbes, die Züge etwas malerisch Weiches, die Handbewegungen — Buddha erhebt die offene Rechte — etwas Gemessenes. Der Ausdruck strebt nach feierlicher Würde. Das fesselnde, lehrreiche Werk stammt aus dem Jahre 623; man glaubt vielleicht mit Recht in ihm die Richtung des Meisters Kuratsuku ri no Tori zu erkennen, der sich als Enkel eines eingewanderten Chinesen damals eines großen Rufes in Japan erfreute.



Abb. 261. Die Yakushi-Gruppe in der Goldenen Halle des Yakushiji zu Nara. Nach der amtlichen „Histoire de l'art du Japon" (1900).

Als Priesterbildnis der Suiko-Periode aber ist das aus Holz geschnitzte lebensvolle Sitzbild des koreanischen Hohenpriesters Kwanroku im Horyuji hervorzuheben. Nach der Abbildung in den „Shimbi Taikwan" (III, 2) ist es ein Kahlkopf mit buschigen Augenbrauen und runzligem Gesicht, der trotz seiner Gesamthaltung von erhöhter Menschlichkeit in seinem ausdrucksvollen Bildniskopf bewußt Naturnähe erstrebt.

In der Tenchi-Zeit, Cohns erster Nara-Periode, tritt der Bronzeguß gegenüber der Holzschnitzerei immer mehr in den Vordergrund. Die Technik verfeinert sich. Alles Einzelne



a Holzbild des Miroku im Koryuji zu Udzumasa in Yamashiro. *Nach Photographie.*



b Roshana-Buddha. Kanshitsu-Sitzbild im Toshodaiji zu Nara. *Nach Photographie.*



c Kanshitsu-Nio im Todaiji zu Nara. *Nach Photographie.*



d Kanshitsu-Shitenno im Todaiji zu Nara. *Nach Photographie.*



Taf. 45. Der Daibutsu zu Kamakura in Japan. Kolossales bronzenes Sitzbild des Amida Buddha aus der Mitte des 13. Jahrhunderts.

Nach einer Photographie im Besitz von M. v. Brandt, Weimar.

wird, unbeschadet der überirdischen Gesamthaltung, natürlicher durchgebildet. Die Gestalten und Köpfe nähern sich oft unseren westlichen Schönheitsbegriffen. Die klassisch gefältelten Gewänder schließen sich eng, als wären sie naß, den Körpern an, sind aber mit frischer Beobachtung gestaltet. Im Ausdruck der Köpfe tritt an die Stelle der „geheimnisvollen Innerlichkeit" (Cohn) so mancher Suiko-Schöpfungen „der umfassendere, aber auch leerere Ausdruck der Nara-Skulpturen". Wie anders wirkt gleich die überlebensgroße eherne Sho-Kwannon des Yakushiji in Nara auf uns ein als die in jedem Sinne hölzerneren der Suiko-Zeit, die wir kennen gelernt haben! Wie feierlich groß steht sie immer noch auf beiden, leicht auswärts nebeneinander



Abb. 262. Faltschirm mit Lotosstengeldickicht vom Tachibanaschrein im Horyuji zu Nara. Nach Photographie. (Zu S. 312.)

gestellten Fußsohlen da! Wie reich und locker, nur mehr in freie Symmetrie aufgelöst, umfließen die dünnen Falten des leichten Obergewandes, überall Durchblicke zwischen sich und dem Körper lassend, die reinen Formen! Wie lebendig wirken die Finger der gesenkten Rechten und der erhobenen Linken auch aus der Ferne in der heiligen Mudrabewegung zusammen!

Berühmt ist sodann die großartige, 697 oder 718 entstandene, in Bronze gegossene Yakushi-Gruppe in der Goldenen Halle desselben Tempels (Abb. 261). Buddha-Yakushi sitzt mit gekreuzt emporgezogenen Beinen auf einem reich mit Traubenranken, Rosetten, heiligen Tieren und einem Gnomenrelief geschmückten bankartigen Sockel, an dessen Vorderseite in ruhigem, großem Faltenwurf das Tuch herabfällt, das dem Erhabenen als Unterlage dient. Zu seiner Rechten steht Gwakko, der Mond-Bodhisatwa, zu seiner Linken Nikko, der Sonnen-Bodhisatwa. Mächtige, mit kleinen Reliefsdarstellungen sitzender Buddhagestalten geschmückte, aber zugespitzte Nimben bilden die Gründe, von denen die drei überlebensgroßen Gestalten sich

abheben. Abgesehen von der hergebracht altertümlichen Behandlung des perückenartigen Haarschopfes der Gestalten, ist hier jede archaische Starrheit überwunden. Mit großartiger Gebärde und mit ruhiger Erlösermiene sitzt Yakushi da. Alles erscheint frei und natürlich, aber zugleich überirdisch und erhaben.

Als drittes berühmtes Bronzewerk dieser Zeit sei die unterlebensgroße Gruppe des Tachibana-Schreines im Kondo des Horyuji zu Nara genannt. Den Namen hat dieser „Schrein" nach einem seiner Vorbesitzer. Auf offener Lotosblüte sitzt mit erhobener Rechten und gesenkter Linken, die heilige Gebärde ausführend, der Amida-Buddha, zu dessen beiden Seiten auch hier die kleiner dargestellten Nebenheiligen auf halbgeöffneten Lotoskelchen stehen. Ein reichverzierter dreiteiliger Faltschirm bildet die Rückwand des „Schreines". Der still lächelnde Ausdruck der rundlichen Köpfe würde hier mit der schlicht zusammengehaltenen Einheit der Körper und der Gewänder zum Eindruck archaisierender Einfachheit zusammenwirken, wenn nicht die reiche, landschaftlich-poetische Aufmachung des Ganzen auf einen fortgeschrittenen Kunstgeschmack deutete. Der Gesamtschrein ist als Lotosweiher gekennzeichnet. Die Grundplatte ist in flachem Relief mit stilisierten Wellen und Blättern geschmückt, aus denen sich die drei Lotosblüten, die die Heiligen tragen, an frei aufsteigenden, gewundenen Stengeln öffnen; und auch der Faltschirm des Hintergrundes (Abb. 262) ist mit einem Dickicht von Lotosblütenstengeln geschmückt, zwischen denen Heilige sitzen.



Abb. 263. Wadschrapani im Todaiji zu Nara. Nach der amtlichen „Histoire de l'art du Japon" (1900). (Zu S. 314.)

Wie die vier Himmelskönige in diesem Zeitalter in Holz geschnitzt wurden, zeigen ihre gedrungenen, lang und symmetrisch bekleideten, auf altertümlich stilisierten besiegten Dämonen stehenden Kriegergestalten im Kondo desselben Tempels. Von der leidenschaftlichen Bewegtheit und halben Nacktheit der späteren ähnlichen Gestalten ist hier noch nichts zu sehen.

Wenden wir uns nun der eigentlichen Nara- oder Tempyo-Zeit der mittleren Jahrzehnte des 8. Jahrhunderts zu, so ist zunächst zu bemerken, daß in ihr die neue Kanshitsu-Technik (S. 298—299) in demselben Maße vorherrscht wie die Holzbildnerei in der Suiko- und der Bronzeguß in der Tenchi-Zeit. Daß dieser Technik mit ihrer Lackoberfläche nach unserem Gefühl etwas von der frischen Unmittelbarkeit der Holzschnitzerei und des Bronzegusses abgeht, möchten wir nicht leugnen, so Großes und Ausdrucksvolles die Japaner in ihr auch geschaffen haben. Übrigens machen die schlankeren indischen Verhältnisse, die auch der chinesischen früheren T'ang-Zeit eignen, jetzt den derberen Verhältnissen der mittleren T'ang-Zeit Platz.

Das bronzene Hauptwerk dieser Periode ist der kolossale „Daibutsu", ein Roshana-Buddha,

der sitzende Riesenbuddha des Todaiji zu Nara, an dem von 743 bis 752 gearbeitet wurde. Dem 16 m hohen Sitzbild standen früher zwei Bodhisatwa (japanisch Bosatsa) aus Kanshitsu zur Seite. Leider ist das viel angestaunte Sitzbild in späterer Zeit so oft überarbeitet, auch mit einem neuen Kopfe versehen worden, daß wir es zur Kennzeichnung der Kunst der Tempyo-Zeit kaum noch heranziehen dürfen. Vielleicht das älteste Kanshitsu-Bildwerk Japans ist das Sitzbild des etwas schwerfällig hockenden, wohlgenährten Miroku des Horyuji; edler, menschlicher und göttlicher zugleich erscheint der schöne, mit dem linken Bein nach europäischer Art sitzende Kanshitsu-Miroku der Kunstschule zu Tokyo; die schönste dieser Einzelgestalten in dem nachgiebigen Material aber ist die leicht und lose von flüssigen Obergewandfalten umspielte Kwannon des Shorinji-Tempels. Weitaus das eindrucksvollste Werk dieses Zeitraums jedoch ist wieder ein Dreiverein: das überlebensgroße Kanshitsu-Standbild der Fukukensaku Kwannon zwischen den Tonstandbildern Brahmas (Bontens) und Indras (Taishakutens) im Sangatsudo des Todaiji zu Nara. Die Kwannon ist hier nach indischer Art achtarmig dargestellt; doch wirkt die edle, in reiche Gewandfalten gehüllte, mütterlich dreinblickende Gestalt als einheitlicher Organismus nur durch die beiden Vorderarme, deren Hände vor der Brust erhoben aneinandergelegt sind. Mit gleicher Handhaltung, die nach unserer Gewohnheit Gebet bedeuten würde, sind auch die beiden Begleiter der Göttin dargestellt. Daß dem Faltenwurf der Gewänder der Idealkunst noch dieser Zeit die althellenistische Durchbildung des Gewandfalles zugrunde liegt, zeigen gerade diese Gestalten mit besonderer Deutlichkeit, ohne daß man dabei an unmittelbare Überlieferung der weit zurückliegenden Gandhara-Zeit zu denken braucht. Wie feierlich und rein auch die Gesichtszüge durchgebildet sind, zeigt besonders der Kopf der Brahmagestalt, der gleichwohl mit seinen schiefgestellten Schlitzaugen die mongolischen Rasseneigentümlichkeiten trägt.



Abb. 264. Kanshitsu-Sitzbild des blinden Priesters Kwanshin, im Toshodaiji zu Nara. Nach Cohn. (Zu S. 314.)

Dem letzten Jahrzehnt der Nara-Periode gehören dann vor allem die überlebensgroßen Kanshitsu-Figuren des Toshodaiji zu Nara an: in der Mitte der auf der Lotosblüte thronende Roshana-Buddha (Taf. 44 b), dessen Heiligenschein aus „tausend“ kleinen Buddhagestalten gebildet wird, rechts der stehende Yakushi und links die tausendarmige Kwannon, deren „tausend“ Arme wie ein Strahlenrad hinter ihr erscheinen. Eine Weiterentwicklung läßt sich hier höchstens in dem Bestreben bemerken, den Köpfen der Heiligen einen menschlich verständlicheren Ausdruck zu verleihen.

In das Reich der Wachtgottheiten, der ruhigeren Shitenno und der wilderen Nio, dieses Zeitalters führen uns zunächst die Tempelwächtergestalten des Sangatsudo genannten alten Teiles des Todaiji, die jener Gruppe der achtarmigen Kwannon beigeordnet sind. Sie stammen, wie jene, wohl aus der Zeit der Tempelausstattung um 733. Es sind überlebensgroße, in Kanshitsu ausgeführte Gestalten, die größten von allen, die erhalten sind. Die Shitenno stehen in ziemlich menschlich-kriegerischer Stellung auf den von ihnen überwundenen Dämonen. Schlank und prächtig steht der eine, der die erhobene Rechte auf den Speer stützt, da (Taf. 44 d).

Nur das Gesicht mit dem offenen Munde und den rollenden Augen ist etwas maskenhaft gehalten. Wilder und natürlicher blickt der flammenhaarige Nio drein, der, mit der geballten Rechten zum Schlage ausholend (Taf. 44 c), die Zahnreihen seines geöffneten Mundes zeigt. Zu den wildesten erhaltenen Wächtergestalten gehört der einzelne Wadschrapani (Shukongojin) im Todaiji, der den Donnerkeil in der erhobenen Rechten schwingt (Abb. 263). Zahmer und indischer in Zügen und Kleidern erscheinen die Gesetzeswächter (Hachibu) aus Kanshitsu im Kofukuji zu Nara. Als Junishinsho (S. 309) sind namentlich die wirkungsvollen, lebensgroßen Tonstandbilder des Shinyakushiji zu nennen. Auch der Horyuji und der Kofukuji besitzen wirkungsvolle Shitenno-Reihen dieser Art. Daß alle diese Gestalten ihre Vorbilder in der chinesischen T'ang-Kunst haben, ist durch die ähnlichen Felsenbildwerke, die bei Longmen gefunden worden (S. 258—259), außer Zweifel gestellt.



Abb. 265. Ein Priester opfert sich einem Tiger. Gemälde vom Unterteil des Tamamushi-Schreins im Horyuji zu Nara. Nach der amtlichen „Histoire de l'art du Japon" (1900). (Zu S. 316.)

Zu den älteren jener Priestergestalten dieses Zeitraums, die in strenger Haltung mit gekreuzt angezogenen Beinen dasitzen, gehört das im Kopfe stark individualisierte, aber nicht einheitlich durchgeistigte Kanshitsu-Bildnis des 728 verstorbenen Priesters Gien im Okadera-Tempel in Yamato. In der späteren Nara-Zeit werden diese Priesterbildnisse, die oft, offenbar irrtümlich, als Selbstbildnisse ausgegeben worden, ruhiger ausgeglichen, stilvoller zusammengefaßt und verständnisvoller durchgeistigt. Im Übergang steht das ungewöhnlich bewegte, wohl einer Gruppe entnommene tönerne Sitzbild des Yuima im Nonnenkloster Hokkeji. Auf der Höhe dieser stilvollen Nara-Bildniskunst aber stehen die Kanshitsu-Bildnisse der kahlköpfigen Priester Gyoshin im Horyuji und Kwanshin in Toshodaiji zu Nara. Ihre Köpfe haben die Runzeln und Falten verloren, die der Übergangszeit für unentbehrlich zur Charakteristik erschienen. Das Gewand umschließt ihren Körper in großzügigem Wurf. Wissen und Wollen steht in ihren Zügen geschrieben. Namentlich die Gestalt des blinden chinesischen Priesters Kwanshin (chinesisch Chien chen), die auch von Cohn chinesischer Meisterhand zugeschrieben wird (Abb. 264), ist in ihrer Art von hoher Vollendung. „Die erhabene Ruhe und selige Versunkenheit des Blinden, dem tiefste Gedanken vertraut sind, liegt über der Gestalt." Im Übergang zum nächsten Zeitraum aber steht das wieder aus Holz geschnitzte Bildnis des Priesters Roben im Todaiji, dessen rundliches, offenes Antlitz kaum mongolische Züge trägt.

Als kunstgewerbliche Metallbildwerke dieses Gesamtzeitraums sind Werke zu nennen wie das in durchbrochener Arbeit reich gemusterte, vergoldete hohe und schmale Kupferbanner des 2. Jahrhunderts im kaiserlichen Palaste zu Tokyo, wie die köstliche Metallkanne mit dem Drachenkopfdeckel, die in jeder Beziehung nach Westasien zurückweist, und die wunderbar schöne achtseitige Bronzelaterne im Hofe des Todaiji, in deren acht Seiten auf dem Grunde diagonalen Gitterwerks köstliche Reliefdarstellungen verflochten sind: musizierende Bodhisatwas, in freier Haltung von flatternden Gewandenden umspielt auf vier der Seiten, Löwen, durch Wolkengebilde jagend, auf den vier anderen. Der reine Geschmack des 8. Jahrhunderts spricht sich hier ebenso überzeugend aus wie die Abhängigkeit dieser Kunst von der chinesischen T'ang-Kunst.

Von der japanischen Töpferei dieser Zeit ist noch wenig zu berichten. In Betracht kommen nur die erhaltenen Figuren aus leichtgebranntem roten Ton mit weißem Kalkanstrich; einige der größeren Einzelgestalten, die dieser Technik angehören, haben wir schon kennen gelernt. Als Besonderheit seien noch die vier Darstellungen buddhistischer Begebenheiten in der Pagode des Horyuji hervorgehoben, die in lebhaft bewegten, naturwahren, rundplastisch durchgebildeten, eng zusammengedrängten Einzelfiguren sich von landschaftlich aufgefaßtem Reliefgrund abheben. Veranschaulicht sind das Nirwana Buddhas, der von seinen klagenden Jüngern umgeben ist, die Verteilung seiner Reliquien, die streitbare Aussprache zwischen Monju, Yuima und Miroku und der Buddha der Zukunft mit seinen Begleitern. Merkwürdig sind diese Bildwerke für Japan gerade deshalb, weil derartige mehrfigurige Begebenheiten schildernde Darstellungen in der japanischen Bildnerei, die fast ausschließlich Einzelfiguren wiedergibt, von großer Seltenheit sind.

Auch in der japanischen Malerei dieses Gesamtzeitraums gelten die Denkmäler der älteren, der Suiko-Zeit, als koreanisch-chinesisch, die späteren, der Tenchi- und der Nara-Zeit, als t'angchinesisch, wenn nicht ihrer Herkunft, so doch ihrer Abkunft nach; auch in der japanischen Malerei ist es noch nicht möglich, zwischen eingeführten und in Japan von auswärtigen Malern oder von deren japanischen Schülern ausgeführten Arbeiten zu unterscheiden; auch in ihr treten uns jetzt bereits überlieferte Künstlernamen entgegen, die wir nicht als beglaubigt ansehen können.



Abb. 266. Farbiges Freskobild im Kondo des Horyuji zu Nara. Nach Tajima. (Zu S. 316.)

Die ältesten in Japan erhaltenen Gemälde sind die jenes „Tamamushi-Schreines" (S. 307) in der Goldenen Halle des Horyuji zu Nara. Die vier Seiten des Unterteiles sind in schwarzer, gelber und roter Firnismalerei mit in der Höhenrichtung ausgezogenen, höchst eigenartig stilisierten buddhistischen Darstellungen versehen, in denen Engel vom Himmel herabstürzen, um ihre Teilnahme an

heiligen irdischen Vorgängen auszudrücken. Zwei Priester opfern, von geflügelten Fabeltieren bewacht. Ein Priester begeht Selbstaufopferung, indem er sich von einem Tiger zerfleischen läßt (Abb. 265). Heilige werden von einem Dämon heimgesucht. Am heiligen, mit Kapellen besetzten Berge Buddhas steigen Flügelpferde, Drachen und Phönixe gen Himmel. Die Figuren sind lang und schlank. Die Bäume, neben denen Bambusröhricht oder fiederblätteriges Gesträuch ragt, sind dünn und spärlich belaubt. Die Berge und Felsen sind in einer kaum sonst bekannten Weise rundlich verzogen, die an die Schnörkel unserer Rokoko-Umrahmungen erinnert. Der Oberteil des Schreines ist mit langen, anmutig bewegten Einzelgestalten geschmückt. In der Regel werden diese Bilder als koreanisch bezeichnet.

Als zweitältestes Gemälde Japans gilt das Kakemono mit leicht gefärbter Umrißzeichnung (S. 291) des kaiserlichen Palastes, das den japanischen Prinzen Shotoku Taïshi (573—622) zwischen seinen beiden jüngeren, als Knaben dargestellten Brüdern halb nach links gewandt dastehend zeigt (Taf. 40). Alle drei verbergen ihre auf der Brust gekreuzten Hände in den weiten Ärmeln ihrer langen Bekleidung. Der Prinz trägt ein veilchenfarbiges Gewand mit grün bestickten Rändern; die Knaben tragen braune, rot und grün geblümte Gewänder. Die mongolischen Gesichter mit breiter Kinnbacke machen nicht den Eindruck unmittelbarer Bildnisähnlichkeit. Nach der Tracht ist das Bild erst gegen Ende des 7. Jahrhunderts, in der Tenchi-Zeit, entstanden, kann also nicht, wie überliefert, von dem koreanischen Prinzen Asa herrühren, der es bei einem Besuche Japans gemalt haben soll.

Erst dem Anfang des 8. Jahrhunderts gehören die vielbesprochenen Wandgemälde im Inneren der Goldenen Halle des Horyuji an, die nach den augenscheinlich irrtümlichen Tempelurkunden von dem Suiko-Meister Kuratsuku ri no Tori (manchmal schlechthin Tori genannt) herrühren. An den vier Wänden sind die vier Paradiese des Shaka-Buddha, des Amida-Buddha, des Yakushi-Buddha und des Hossyo-Buddha dargestellt. Der Buddha, der stets mit untergeschlagenen Beinen in der Mitte auf dem Lotoskelch thront, ist auf allen Bildern von seinen Schülern (Rakan) und Bodhisatwas umgeben. Die Technik ist auch hier mit Farben ausgefüllte Umrißzeichnung. Schwarz, Rot und Weiß beherrschen auch hier die Gesamtfärbung, der jedoch blaue, violette, lichtgrüne und gelbe Zutaten einen buntschillernden Glanz verleihen. Die reich geschmückten Gestalten, deren Oberkörper zum Teil unbekleidet dargestellt sind, erinnern mit ihren schlank eingezogenen Leibern, ihren edlen regelmäßigen Gesichtszügen, ihren natürlichen anmutigen Bewegungen (Abb. 266) an die indischen Malereien der Adschanta-Grotten, mit denen sie irgendwie zusammenhängen müssen. Es ist eine feine, edle Idealkunst.

Aus der späteren Nara-Zeit, aus der Mitte des 8. Jahrhunderts, haben sich dann schon mehrere Gemälde erhalten: berühmt ist im Schatzhaus Shosoïn des Tadaiji zu Nára der sechsteilige Wandschirm mit den sechs schönen Frauen, die reich gekleidet und üppig frisiert unter schon naturwahren, wenngleich im Verhältnis zu den Frauen zu klein dargestellten Bäumen stehen. Die Bilder spiegeln den eigenartigen Natursinn der Japaner poesievoll wider.

Als Glücksgöttin wird das erst 1891 im Yakushiji entdeckte, auf Seide gemalte Bild einer üppig und bauschig in veilchenfarbig und hellgrünem Gewande stolzierenden Frau bezeichnet, die wohl eher als Bildnis einer vornehmen Dame anzusehen ist.

Als Vorderwand eines Holzschreines ist die Tafel der Kunstschule in Tokyo anzusehen, auf der die achtarmige Ben Zaïten, oben von zwei dämonischen Wächtern, unten von zwei anbetenden Verehrern begleitet, in etwas starrer Vorderansicht und etwas strengen Zügen erscheint. Dieses Bild gehört wohl schon dem Übergang ins 9. Jahrhundert an.

4. Die japanische Kunst vom Ende des 8. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (um 794 bis 1333; Heian-, Fujiwara- und Kamakura-Zeit).

Seitdem Kaiser Kwammu II. (782—806) im Jahre 794 seinen Wohnsitz und die Hauptstadt des Reiches von Nara nach Kyoto (alter Name: Heian) in der Provinz Yamashiro verlegt hatte, vollzog sich die Weiterentwickelung der Kunst Japans, die sich bisher im Rahmen der religiösen Bewegung gehalten hatte, vornehmlich in gleichem Schritt mit den inneren Wandlungen der Staatsgeschichte. Die japanische Kunst dieses Zeitalters blieb durch und durch aristokratisch. Die japanischen Künstlergeschlechter selbst, deren Wirksamkeit sich, in bestimmte künstlerische Strombette gelenkt, manchmal durch viele Jahrhunderte hindurch verfolgen läßt, waren von Haus aus Adelsgeschlechter, die sich in der Regel sogar leiblich, manchmal aber auch nur in künstlerischer Beziehung, von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzten. Die Blütezeiten der japanischen Kunst dieses Gesamtzeitraumes fallen mit der Blüte gewisser Herrscherhäuser zusammen, deren hervorragendste Mitglieder die Kunst nicht nur in ihren Dienst zogen, sondern oft genug auch selbst ausübten. Teils nach den herrschenden Geschlechtern, teils nach den verschiedenen Hauptstädten des Reiches pflegen die Einzelabschnitte der japanischen Kunstgeschichte benannt zu werden. Als Heian-Periode, die nach dem früheren Namen der neuen Hauptstadt Kyoto benannt wird, pflegen im engeren Sinne nur die hundert Jahre von 794 bis 893 zusammengefaßt zu werden. Auch während des 10., des 11. und des größten Teiles des 12. Jahrhunderts blieb Heian-Kyoto die alleinige Hauptstadt Japans; man pflegt die Zeit von 894 bis 1185 aber in der Regel nach dem Adelsgeschlecht der Fujiwara, das die Vorherrschaft in Kyoto wenigstens bis zum Anfang des 12. Jahrhunderts ungeschmälert behauptete, als die Fujiwara-Zeit zu bezeichnen. Seit dem 12. Jahrhundert rangen dann freilich die Nebenbuhler der Fujiwara, die Taira und die Minamoto, mit ihnen und mit dem Kaiser in blutigen Kämpfen um den Vorrang. Das Ergebnis dieser Kämpfe war, daß der Minamotosproß Yoritomo, vom Kaiser (Mikado) als Kronfeldherr (Shogun) mit weltlicher Regierungsgewalt anerkannt, 1185 oder 1186 in Kamakura an der Seebucht unter dem heiligen Berge Fuji-no-yama, beim heutigen Yokohama, eine Nebenresidenz neben der kaiserlichen Residenz Kyoto gründete. Die Shogune (Taikune) blieben seit dieser Zeit bis 1868 die tatsächlichen, die Mikado nur die angeblichen Beherrscher Japans. Den dritten Abschnitt dieses Gesamtzeitraumes, der erst mit der beginnenden Herrschaft der Ashikaga (1333) endet, pflegt man nach jener neuen Hauptstadt der Shogune schlechthin als Kamakura-Zeit zu bezeichnen; von dem Adelsgeschlecht der Hojo, die in dieser Zeit ihre durch die Abwehr (1374) des berühmten mongolischen Eroberers Kublai Khan ausgezeichnete Vorherrschaft in Japan ausübten, wird er auch wohl als Hojo-Zeit benannt. Die höchste Blüte der japanischen Kunst dieses Gesamtzeitraumes aber gehört dem 12. Jahrhundert an.

Es wäre übrigens ein Irrtum, zu glauben, daß die religiösen Strömungen dieses Zeitalters, die neben den politischen Wirren hergingen, keinen Einfluß auf die Entwickelung der Kunst gehabt hätten. Gleich die Gründung der Shingonsekte, die 816 von dem aus China heimgekehrten Priester Kukai oder Kobodaishi gestiftet wurde, hatte schon insofern einen Einfluß auf das ganze Geistesleben Japans, als Kobodaishi das japanische Alphabet mit seinen 47 Zeichen an die Stelle der ungezählten chinesischen setzte und den altjapanischen Shintoïsmus mit dem immerhin aus der Fremde gekommenen Buddhismus zu versöhnen, ja zu verschmelzen suchte. Hat Kobodaishi also das Schrifttum und das religiöse Bekenntnis des Landes der

aufgehenden Sonne japanisiert, so läßt sich auch in der gleichzeitigen Kunstgeschichte ein allmähliches und wenigstens teilweises Überwinden der chinesischen Vorbilder durch nationaljapanische Züge beobachten. Gerade hierin spricht sich die Eigenart dieses ganzen Zeitraumes aus.

In der Baukunst gleich des ersten Abschnittes dieses Zeitalters (9. Jahrhundert) tritt neben den buddhistischen und shintoïstischen Tempeln und den zu ihnen gehörigen Bauten, nach den Überlieferungen und erhaltenen Grundrissen zu urteilen, eine großartige Palastbaukunst in den Vordergrund; berühmt war Kaiser Kwammus mächtiger Palast in der neuen Hauptstadt Heian, der mit seinen zwölf Toren, seiner Kaiserhalle und seinen Ministerhallen, seinem Festsaal und seinem Übungsraume, seinen roten Pfosten und Säulen und seinen grünen Dachziegeln sich doch noch eng an chinesische Vorbilder anschloß. In der Fujiwara-Zeit entstanden Adelslandhäuser, die sich einheitlicher zusammenschlossen als die früheren Wohnanlagen. Ihren mittleren Kernbau bildete die Shin-den genannte, in der Regel nur durch Setzschirme in verschiedene Gemächer geteilte Haupthalle; und die von dieser ausstrahlenden Räume wurden durch Galerien verbunden. Die Kamakura-Zeit kehrte zu größerer Einfachheit zurück und bevorzugte sogar die Schindeldächer vor den Ziegeldächern.

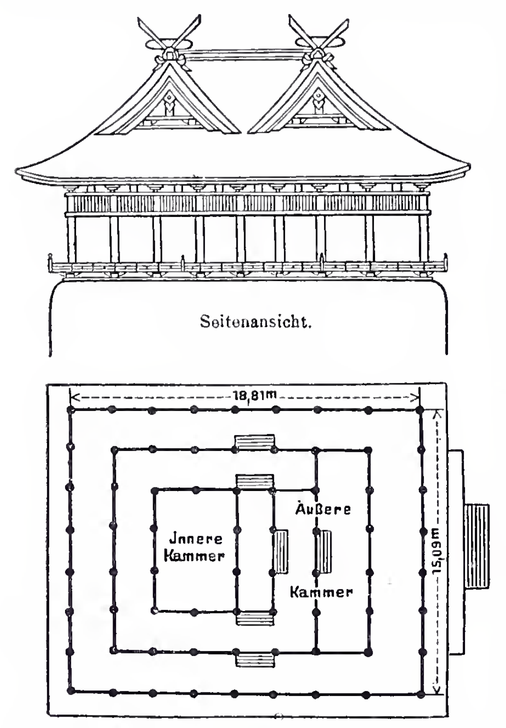


Abb. 267. Grundriß und Seitenansicht des Kibitsujinja bei Okayama. Nach F. Baltzer.

Die buddhistischen Tempelanlagen fingen gleich im 9. Jahrhundert an, sich den Bedürfnissen der Sekten anzupassen, deren Weltflucht einsame Lagen auf Berghöhen bevorzugte. Ku-Kai, der Stifter der Shingonsekte, baute sein Kloster Kongohoji auf die Höhe des Koya-Berges, Saichyo, der Gründer der Ten-dai-Sekte, errichtete seinen Tempel Euryakonji auf dem Gipfel des Berges Hieizan. Malerisch fügten diese beiden Heiligtümer sich den Reizen der landschaftlichen Natur ein.

In der Fujiwara-Zeit schlossen die großen, aus „sieben" und mehr Einzelgebäuden bestehenden, jetzt meist als Garan bezeichneten Buddha-Tempel sich ohne erkennbare Weiterentwickelung der Anlagen oder des Aufbaues der Einzelhallen an die ähnlichen früheren Bauten an; nur die Innenausstattung nahm an Pracht und Feinheit zu. Die Haupthallen sind mit Kassettendecken versehen. Alles Holzwerk ist oft reich bemalt oder mit farbigen Lacken und Perlmuttereinlagen bedeckt. Eine besondere Gebäudegattung bilden die Palasttempel, die meist Adelsstiftungen waren: Korridore und Flügelbauten fügten die Einzelteile auch hier zu geschlosseneren Einheiten zusammen. Das berühmteste Gebäude dieser Art ist der „Phönixtempel", der Hoodo in Uji bei Kyoto. Er erhebt sich auf achteckigem Grundriß. Die Säulen sind mit Buddhabildern bemalt.

In den Shinto-Tempeln bahnt sich, den Bestrebungen der Sekten entsprechend, jetzt eine Vermischung, wenn auch noch keine Verschmelzung mit buddhistischen Heiligtümern an,

von deren Einzelbauten sie manche in ihre Anlagen aufnahmen. Im Hachiman-Stil, dessen wichtigste, in oft wiederholten Neubauten erhaltene Beispiele der Usa-Hachiman bei der Stadt Usa (Provinz Buzen) und der 859 errichtete Otokoyama-Hachiman in der Provinz Yamashiro sind, werden in der Breitrichtung eine Vorderzelle und eine Hinterzelle durch einen tiefer liegenden, von den vorspringenden Satteldächern beschatteten Zwischenraum getrennt; der mit vorspringenden Kohai (S. 307) versehene Eingang liegt an der vorderen Breitseite. Im Hiosho-Stil, dem der bekannte Hioshi-Tempel zu Sakamoto in der Provinz Omi am Biwa-See angehört, tritt das Irimoya-Dach (S. 298) an die Stelle des einfachen Satteldaches. Den Garan-Stil vertreten namentlich alte Shintoheiligtümer, die in diesem Zeitraume im Sinne der großen buddhistischen Tempel (Garan) vergrößert und ausgebaut wurden. Das Kasuga-jinja von Nara wurde 1178, das Kamo-jinja in Kyoto 1153, das Kumano-Gongen in Kyoto 1128 in diesem Sinne umgestaltet. Zu den berühmtesten reicher entwickelten Tempelbauten verwandter Art gehört der 1167 mit manchen Bereicherungen und Abwandlungen ausgestattete, herrlich an der Binnensee gelegene Tempel von Miya-jima (oder Itsukushima) in der Provinz Aki, auf dessen großes, die ganze Gegend beherrschendes Torii (Abb. 254) schon hingewiesen worden (S. 298). Zu den prächtigsten Tempeln des Garan-Stiles aber gehören der in beiden Richtungen siebenschiffige Yasaka-Tempel zu Kyoto, der 1290, also erst auf der Höhe der Kamakura-Zeit, vollendet sein soll, und der Kibitsu-jinja bei Okayama, der erst 1390, in der Ashikaga-Zeit, vollendet, doch schon in der Kamakura-Zeit begonnen sein soll. Seine Giebelspitzen sind trotz des geschweiften Irimoya-Doppeldaches (Abb. 267) mit den gegabelten Sparrenenden (Chigi) und Querhölzern (Katsuogi) ausgestattet, die schon als Wahrzeichen der ältesten Shinto-Tempel erscheinen.

Als Beispiele der japanischen Baukunst der Einzelabschnitte dieses Zeitalters können vor allem einige erhaltene **Pagodentürme** genannt werden. Als das einzige erhaltene Bauwerk der Heian-Zeit des 9. Jahrhunderts gilt der still im Walde gelegene fünfgeschossige schlanke Turm von Muroji in Yamato, von dessen fünf weit vorspringenden Dächern das unterste verhältnismäßig nur wenig weiter vorspringt als das oberste. Der Fujiwara-Zeit gehört zunächst der etwa um 1000 n. Chr. errichtete fünfgeschossige Turm des Daigoji-Tempels bei Yamashina, in dessen Hauptzella sich buddhistische Wandgemälde erhalten haben, gehört aber auch der kleinere, 1147 errichtete, nur dreigeschossige Turm des Kofukiji zu Nara an, dessen verandaartiger, um alle vier Seiten herumgeführter Erdgeschoßumgang noch mit besonderem, nicht geschweiftem Schutzdach versehen ist.

Die japanische **Bildnerei** dieses Gesamtzeitraumes ist in hohem Grade lehrreich für die Wandlung des Geschmackes, den die japanische Kunst durchmachte, seitdem sie die chinesische Überlieferung mit ihrem eigenen volkstümlichen Empfinden zu verbinden strebte. In der **Heian-Zeit** des 9. Jahrhunderts wurden die buddhistischen Gestalten runder, natürlicher, menschlicher, ohne noch an Hoheit und Würde zu verlieren. Die Durchführung des Einzelnen wurde oft dem Gesamteindruck geopfert. Der Ausdruck der Köpfe und der Gebärden wurde lebendiger, ohne seine Feierlichkeit preiszugeben. In den Jahrhunderten der **Fujiwara-Zeit** spiegelt auch die religiöse Bildnerei anfangs immer noch die edle Kunst der chinesischen Tang-Zeit wider, um allmählich den Übergang zur größeren Freiheit der chinesischen Sung-Zeit mitzumachen, gleichzeitig aber auch aus der japanischen Natur und dem japanischen Empfinden heraus immer menschlicher und natürlicher zu werden. In der **Kamakura-Zeit** endlich wird

die Technik in der Wiedergabe der Natur immer kecker, wird der Stil, von einigen strenger altertümlichen Schöpfungen abgesehen, immer freier oder lockerer, bricht das Streben nach „Naturnähe" sich in der Lebenswahrheit der Köpfe und der nackten Teile, in dem üppigen, manchmal barock geschwungenen Reichtum der Gewandbehandlung und in der Einzeldurchbildung des Beiwerks immer siegreicher Bahn. Vor 25 Jahren pflegten wir diese Entwickelung der japanischen Kunst bis zum Schlusse der Kamakura-Zeit als steten Fortschritt in der Befreiung von hergebrachten Fesseln zu empfinden, heute wird sie als Herabsinken vom reinen, hohen Idealstil angesehen. Wie man nach abermals 25 Jahren darüber denken wird, bleibt abzuwarten. Wir können zunächst nur die Richtung feststellen, in der die Entwickelung sich vollzog. Dieser Entwickelung zum Individuellen entsprechend, mehren sich auch die überlieferten Bildhauernamen, aus deren Fülle hier nur wenige hervorgehoben werden können. Sie aufzuzählen hätte um so weniger Zweck, als sie in der Regel nur annäherungsweise mit bestimmten erhaltenen Werken verbunden werden können. Dies gilt namentlich auch von den Priestern, wie Kobo-Daïshi, die in der Regel als die Schöpfer von Bildwerken genannt werden, deren Stifter oder Besteller sie gewesen. Ob wir z. B. aus dem 9. Jahrhundert den Bildhauer Tarimaru als Schöpfer einer elfköpfigen Göttin Kwannon kennen oder den Bonzen Ko-un als Meister eines buddhistischen Standbildes im Hasedera-Tempel, jenen Kobo-Daïshi als Meister des Buddha im Toji zu Kyoto nennen, ist unwesentlich.



Abb. 268. Holzstandbild der elfköpfigen Kwannon im Tempel Horyuji zu Nara. Nach Tajima.

Nur im Übergang von der Fujiwara- zur Kamakura-Zeit blühte eine weitverzweigte Holzschnitzerfamilie in Kyoto, deren meistgenannte Meister wir nicht übergehen können. Als größter Bildhauer der Fujiwara-Zeit wird Jocho (sprich: Dschotscho) genannt, der in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts lebte. Es heißt, er sei 1057 gestorben. Er soll der erste Künstler Japans gewesen sein, dem höchste staatliche Auszeichnungen und fürstliche Gunstbezeugungen zuteil geworden. Seine Hauptwerke soll er für den Tempel Hojyoji geschaffen haben. Der Stammbaum seiner Söhne, Enkel und Urenkel ist bis tief ins 12. Jahrhundert hinein übermittelt. Wie aber Kokei, der erste große Holzbildhauer der frühen Kamakura-Zeit des ausgehenden 12. Jahrhunderts, mit diesem Stammbaum zusammenhängt, ist nicht recht ersichtlich. Kokei wird als Vater des Unkei

genannt, der als Hauptmeister der früheren Kamakura-Zeit ins 13. Jahrhundert hinein lebte; als Sohn Unkeis gilt Jokei, als Unkeis Schüler Kwaikei, der von einigen als der eigentliche Meister der Blüte der Kamakura-Zeit gefeiert wird. Doch finden sich auch in bezug auf diesen Künstlerstammbaum in verschiedenen japanischen Schriften verschiedene Angaben.

Während übrigens im 9. Jahrhundert neben der Bronze- und Kanshitsu-Technik die Holzschnitzkunst wieder mehr in Aufnahme kam, errang diese in der Fujiwara- und der Kamakura-Zeit bald in solchem Maße die Vorherrschaft, daß das Kanshitsu ganz verschwand und die Bronze nur noch für große Prunkwerke oder Arbeiten der Kleinkunst Verwendung fand.



Abb. 269. Holzstandbild eines Tempelwächters im Kofukuji zu Nara. Nach Tajimas „Shimbi Taikwan". (Zu S. 323.)

Der Heian-Zeit des 9. Jahrhunderts gehören offenbar manche Bildwerke an, die hier und da als Schöpfungen der Nara-Zeit bezeichnet werden. Dies gilt, wie wir mit Cohn annehmen, von dem Buddha Yakushi im Shingakushiji und von dem Buddha Miroku im Toshodaiji zu Nara. Es gilt dann aber auch von einigen Darstellungen der auf der Lotosblüte stehenden elfköpfigen Kwannon, deren elf Köpfe den Gesamtorganismus ihrer Erscheinung durchaus nicht stören, da nur ihr Hauptkopf an der richtigen Stelle auf ihren Schultern sitzt, wogegen die übrigen in kleinem Maßstab über einem Diadem, wie ein plastischer Kronenschmuck, auf ihrem Haupte erscheinen. Die älteste dieser Kwannon-Darstellungen, die Tajima schlechthin für das beste Werk der japanischen Holzbildnerei erklärt, ist die des Tempels Horyuji zu Nara (Abb. 268). Ihre Wangen sind schon voller gerundet; ihre Hände sind schon weicher und fleischiger gebildet; aber ihre noch keusch bedeckte Brust tritt erst wenig hervor; in der etwas erhobenen Linken trägt sie ein Fläschchen, in der gesenkten Rechten einen Betkranz. Wie anders wirkt dagegen die elfköpfige Kwannon des Kwannondo-Tempels in Omi, die ein Blumengefäß in der Linken hält, auf uns ein! Ihre Formen sind erheblich voller als die der vorigen; die Brüste und der Leib quellen in unverhüllter Rundlichkeit hervor („Shimbi Taikwan" V, 7). Ähnliche Formen aber zeigt auch die elfköpfige Kwannon im Tempel Hokkeji zu Yamato, die eben deshalb nicht schon der Nara-Zeit zugeschrieben werden kann. Auch der Sakyamuni des Jingoji zu Nara, dessen Mienen ebenso ausdrucksvoll sind wie seine Gebärden, eines der letzten Kanshitsuwerke, ist schwerlich vor dem 9. Jahrhundert entstanden. Unzweifelhaft der Heian-Zeit

gehört der ausdrucksvoll streng blickende, auf steinernem Sockel nach östlicher Art sitzende Buddha Fodo-Myo-Wo im Toji-Tempel zu Kyoto an. Die wohldurchgebildeten nackten Teile seines Körpers kommen mehr zur Geltung als in früheren Bildwerken. Senkrecht ragt das entblößte Schwert in seiner Rechten; und als holzgeschnitzter Himmelskönig und Tempelwächter in voller Rüstung gehört auch der schlanke Waischrawana des Tempels Kyowogo-Kokuji zu Kyoto hierher. Mit gespreizten Beinen steht er auf den besiegten Ungeheuern, die sich unter ihm krümmen. Fest stützt er sich auf die Lanze, die er in der Rechten hält. Die japanische Kritik ist sogar geneigt, ein echt chinesisches Werk der T'ang-Zeit in ihm zu sehen.



Abb. 270. Holzbild des betenden Priesters Genbo im Kofukuji zu Nara. Nach Tajimas „Shimbi Taikwan".

In der Fujiwara-Zeit müssen wir die Werke, die Jocho oder seiner Schule zugeschrieben werden, voranstellen. Selbst die japanischen Veröffentlichungen lassen uns hier jedoch im Stich. Die amtliche Kunstgeschichte Japans von 1900 schreibt Jocho selbst kein erhaltenes Werk und nur seiner Zeit den ruhig-rundlichen sitzenden Buddha-Amida (Amitabha) des Hokkaiji in Yamashiro zu. Das japanische Museumswerk „Teikoku Bijutsu Shirio" (1912 bis 1914) aber bildet als Werk Jochos den ebenso dasitzenden Buddha-Amida im Uji-Tempel zu Kyoto ab, der dem vorigen, von dem anders gestalteten verzierten Nimbus, der reineren Formensprache und dem reiferen Ausdruck abgesehen, fast so gleicht wie ein Ei dem anderen. In Tajimas zwanzigbändigem Werk dagegen finden wir als „Jocho zugeschrieben" die schöne sitzende Sakyamuni-Gestalt des Kofukuji zu Nara, die wiederum dem vorgenannten, noch dem vorigen Zeitalter zugewiesenen Sakyamuni des Jingoji zu Nara fast zum Verwechseln ähnlich sieht. Als „Meisterwerk des Jocho oder seiner Schule" wird in Ad. Fischers Führer durchs Ostasiatische Museum in Köln das 110 cm hohe Holzstandbild des Nothelfers Jizo mit dem Rasselstab in der Rechten bezeichnet. Jedenfalls besitzen alle diese Bildwerke, die immerhin Jochos Art zeigen mögen, den gleichen vollen rundlichen Kopftypus und einen zugleich menschlich milden und göttlichen Gesichtsausdruck, der durch die ruhige Schönheit des Faltenwurfs der Gewänder gehoben wird. Aber auch im übrigen sind die erwähnenswerten Werke der Großbildnerei der Fujiwara-Zeit spärlich gesät. Das Interesse fing an, sich in höherem Maße der Malerei zuzuwenden.

In der Kamakura-Zeit, in der die Durchbildung der realistischeren Bildwerke, namentlich in den Körpern der Tempelwächter und den Köpfen der Bildnisse, eine im 13. Jahrhundert in Europa nirgends erstrebte Naturnähe erreichte, während die buddhistische Idealkunst noch stilvolle Hoheit atmete, feierte die japanische Bildhauerei selbständige Triumphe.

Zunächst sei des in Bronze gegossenen sitzenden Riesenbuddha, des „Daibutsu“ oder „Roshana Butsu“ von Kamakura, gedacht, der, 15 m hoch, den von Nara (S. 312—313) durch seine bessere Erhaltung übertrifft (Taf. 45). Früher von einer jetzt zerstörten Tempelhalle umgeben, wirkt er im Freien am Meeresstrande weihevoll überzeugend auf den andächtigen Beschauer ein. In der Seitenansicht kommen der ruhige Fluß der Gewandung und der gnadenvolle Ausdruck des leicht vornüber geneigten Hauptes noch besser zur Geltung als in der starr symmetrischen Vorderansicht. Das Werk wurde 1252 vollendet. Als sein Bildner wird in der Regel Ono Gorojemon genannt.



Abb. 271. Holzstandbild des Wirudhaka im Kofukuji zu Nara. Nach Tajimas „Shimbi Taikwan“. (Zu S. 324.)

In der Holzbildnerei der Kamakura-Zeit tritt uns zunächst Kokei entgegen, der von einigen, wie es scheint, mit Jokei verwechselt wird. Von Kokei, nach anderen von Jokei, rühren die vier lebensvollen Shitenno des Kofukuji und die beiden lebendigsten der vier Shitenno des Todaiji zu Nara her. Unsere Abbildung 269 zeigt einen der Tempelhüter des Kofukuji, der durch die muskelstarke Bildung seines Körpers, die Wildheit seiner Gebärde und den zornigen Ausdruck seines freilich absichtlich etwas maskenhaft gestalteten Gesichtes ausgezeichnet ist. Als sichere Werke des Kokei gelten die beiden äußerst lebensvollen Sitzbilder der Priester Genbo und Joto im Kofukuji zu Nara. Wie Genbo, der kahlköpfige Stifter der Hosso-Sekte, mit gefalteten Händen, reich fallendem Gewande, gerunzelter Stirne, inbrünstig betend, mehr knieend als sitzend dahockt (Abb. 270), das könnte ebensogut der beginnenden italienischen Barock-Zeit wie der japanischen Kamakura-Zeit angehören.

Als sichere Werke Unkeis werden z. B. die lebensvollen Holzgestalten der Wimala-Kirti und des Mandschusri im Kofukuji zu Nara und die vergoldete Holzdarstellung des stehenden Amida im Ostasiatischen Museum zu Köln, als sein Selbstbildnis wird das schlicht natürliche Sitzbild eines kahlköpfigen Priesters mit fast europäischen Zügen im Kloster Rokuhara-Mitsuji zu Kyoto genannt. Von den beiden kolossalen, muskelstarken und wildbewegten Wächtergestalten des Todaiji zu Nara gilt der Narayana als eine Hauptschöpfung Unkeis, der Wadschrapani, dessen ganzer Körper barock bewegt ist, als charakteristisches Werk seines Schülers Kwaikei, der auch An-ami genannt wird. Mit ihrer Höhe von nahezu 9 m sind sie die gewaltigsten Nio-Gestalten der japanischen Kunst. Auch der auf offener Lotosblume stehende Brahma des Tempels Akishinodera in Yamato wird Kwaikei zugeschrieben. Schüler und Söhne Unkeis sollen nach einigen Angaben auch Tankei und der nicht immer deutlich von seinem Großvater Kokei unterschiedene Jokei gewesen sein.

Als Tankeis Selbstbildnis gilt das Gegenstück zu dem genannten angeblichen Selbstbildnis Unkeis im Mitsuji zu Kyoto. Die Namensinschrift Jokeis aber trägt nach Tajima das lebensgroße Holzbild des auf dem Lotoskelche stehenden Arya-Awalokiteschwara im Tempel Kuramadera zu Kyoto. Weich und menschlich blickt sein rundes Antlitz drein. Der reiche, natürlich-plastische Faltenwurf seines Gewandes wäre vor dem 13. Jahrhundert nicht denkbar gewesen.

Hier mag dann das fast 2 m hohe, europäisch anmutende, von klassischen Gewandfalten umflossene Standbild des indischen Priesters Asanga eingereiht werden, das zu den Kunstschätzen des Tempels Kofukuji in Nara gehört. Sein Meister ist nicht bekannt. Es wird manchmal schon der Nara-Zeit zugeschrieben, kann aber mit seinem vollkommenen Ausgleich von Naturnähe und Stil frühestens der Heian-Zeit angehören, und vielleicht schreiben andere es wirklich mit Recht erst der Kamakura-Zeit zu.

Außerhalb der genannten Bildhauersippe stehen in diesem Zeitraum dann noch Meister wie Tokiyori Hojo (geb. 1227), als dessen Selbstbildnis das ausdrucksvolle, in hoher Spitzmütze und weiten Sackhosen prangende hölzerne Sitzbild des Tempels Kenchoji zu Kamakura-Sagami bezeichnet wird. Es leitet schon zur Ashikaga-Zeit hinüber. Den Namen eines Meisters Jitsugen aber, den Tajima als „den großen Meister von Kasuga" bezeichnet, trägt der reichgekleidete Himmelskönig Virudhaka im Tempel Kofukuji zu Nara. Die freie Bewegung dieser prächtigen Gestalt (Abb. 271) ist maßvoll, die Züge des leidenschaftlich erregten, im zornigen Aufschrei begriffenen Antlitzes sind an sich von reiner Schönheit. Die Kleidung mit Waffenrock, Hosen und Schuhen aber ist bauschig bewegt. Man könnte die ganze Gestalt für ein europäisches Werk des 17. Jahrhunderts halten, wenn es nicht eine äußerst charakteristische Schöpfung der Kamakura-Zeit Japans wäre.

Dieser ganzen japanischen Großbildnerei gegenüber spielt die Kleinplastik in der japanischen Kunstgeschichte des Zeitraumes, von dem wir reden, noch nicht die Rolle wie in den späteren Jahrhunderten. Unter den Metallarbeiten der Fujiwara-Zeit nehmen immer noch Spiegel mit ihren reich und weich in starkem Flachrelief geschmückten Rückseiten einen künstlerisch hohen Rang ein. Die japanischen Bronzespiegel des Museums zu Tokyo, die diesem Zeitraum angehören, haben die geometrischen Ziermotive zugunsten kleiner, namentlich pflanzlicher Naturbilder völlig abgestreift. Ob auch die Stichblätter der Schwerter (Tsuba), die im Kunstgewerbe Japans später eine so bedeutende Rolle spielen, schon in der Fujiwara-Zeit ihren späteren Schmuck erhielten, ist zweifelhaft. Sicher aber sind hier die Tsuba der Kamakura-Zeit zu nennen: runde, hier und da durchbrochene Eisenscheiben, die mit Pflanzen, Wolken und anderen Dingen in leicht erhabener Arbeit weich und stilvoll verziert sind. Sie gehören bereits dem Ende des 12. und dem Anfang des 13. Jahrhunderts an. Das plastische Gewerbe im engsten Sinne, die Töpferei, nimmt in Japan auch erst in der Kamakura-Zeit künstlerischen Aufschwung; das Dorf Seto in der Provinz Owari war von alters her als Sitz eines Töpfergeschlechtes bekannt. Einer dieser Töpfer, Toshiro oder Kagemasa genannt, schloß sich 1223 dem Priester Dogen von der Zen-Sekte an, der eine religiöse Studienreise nach China machte; und von China brachte Toshiro chinesische Tonerde und die Kunst des Glasierens der Gefäße nach Japan zurück. Gerade in der Nähe seines Heimatdorfes Seto fand er die Tonerde, deren er bedurfte; als Seto-Sachen, „Setomono", bezeichnen die Japaner daher alle Erzeugnisse der Kunsttöpferei. Um Porzellan handelte es sich auch in der Kamakura-Zeit noch nicht, sondern um glasiertes Steingut; und die kostbaren Setomono, die in diesem Material angefertigt wurden, dienten zumeist dem Teegenuß, der jetzt in Japan eindrang, um allmählich

mit heilig gehaltenen Formen und Zeremonien zum feierlichen „Tschanoyu“ zu werden. Hauptsächlich handelte es sich um Teebüchsen (Tschaïre) und Teetöpfe (Tschatsubo), die Toshiro I anfangs mit lichtbrauner, dunkel gefleckter Glasur, später, als er den Namen Shunkeiyaki angenommen, mit dunkelbrauner, gelb gefleckter Glasur schmückte. Toshiro II verfertigte Tee- und andere Gefäße mit gelblicher Glasur, Toshiro III aber ahmte bereits die Gefäße des ersten Meisters seines Namens nach. Wunderbar fein sind die edlen, natürlichen Formen dieses Setomono, nicht minder fein „die milden, gebrochenen Töne ihrer geflossenen Glasuren“ (Kümmel).

Im Übergang von der Plastik zur Malerei steht die japanische Lackkunst, die gerade in der Heian- und Fujiwara-Zeit ihre höchste Blüte erlebte. Jener Priesterkünstler Kobodaishi hatte gleich im 9. Jahrhundert das Seine auch zur Hebung der Lackkunst beigetragen. Berühmt ist die heilige Lacktruhe des Horyuji in Nara (jetzt im kaiserlichen Hausbesitz), deren schlichter, mit Goldfunken gesprenkelter Schwarzlack noch gut symmetrisch mit Hoovögeln in kreisrunden Perlmuttereinlagen verziert ist. Eine Erfindung der Kamakura-Zeit aber ist das Kamakura-Schnitzwerk (Kamakurabori), das flach beschnitzte Holzflächen mit einer roten über einer schwarzen Lackschicht bedeckt, die durch teilweise Abreibung zu feinem Zusammenwirken gelangen. In der älteren Technik, die immer reicher gestaltet wurde, sind die Türen eines Altars im Taëmadera-Tempel der Provinz Yamato gehalten, die auf schwarzem, goldgesprenkeltem Lackgrund einen Perlmutter-Lotosteich zeigen, eine Schöpfung des Fujiwara Sadatsune, der als der erste namhafte Lackkünstler Japans bezeichnet wird.

Die japanische Malerei dieses Gesamtzeitraumes, deren Träger nunmehr hauptsächlich die schmalen Hochrollen und die breiten Querrollen (Kakemono und Makimono oder Emakimono) auf Seide oder auf Papier sind, wird im 9. und 10. Jahrhundert noch von der großen buddhistischen Malerei der chinesischen T'ang-Zeit, namentlich des Wu-tao-tze (S. 264) und seiner Nachfolger, beherrscht, schlägt aber, als im 11. Jahrhundert der chinesische Einfluß verblaßte, in der Yamato- und Tosa-Schule bald eigene, neue Wege ein, die zu einer japanischen Nationalkunst führten.

Als größter Maler der buddhistischen Schule Japans erscheint in der Mitte des 9. Jahrhunderts Kose-no-Kanaoka, der von Gonse mit Cimabue verglichen, von Fenollosa in seiner überschwenglichen Weise den größten Künstlern der Welt, Phidias und Michelangelo, an die Seite gesetzt wurde. Wir würden ihn, mit europäischem Maße gemessen, jedenfalls nur mit den mittelalterlichen Meistern Italiens vergleichen können. Mit Sicherheit läßt sich ihm kein erhaltenes Bild zuschreiben. Glaubte die Kritik vor einem Menschenalter noch, seine Hand in verschiedenen Bildern des Staats- und Privatbesitzes Japans zu erkennen, so kennt sie heute höchstens noch ihm zugeschriebene Bilder, wie das vornehme Bildnis des in reichem Festgewand etwas nach links gewandt dastehenden Shotoku Taïshi im Tempel Ninwaji zu Kyoto („Shimbi Taikwan“ II, 11) und die noch streng kalligraphische Gießbach-Landschaft mit dem aufgehenden Mond über dem Felsen in der Sammlung Tetsuma Akaboshi zu Kyoto. Jedenfalls müssen wir Kose-no-Kanaoka als den Gründer der langlebigen Kose-Schule ansehen, deren Hauptmeister im 11. Jahrhundert Kose-no-Hirotaka war. Hirotaka gilt z. B. als der Meister der Seiden-Kakemono des Tempels Raikoji in der Provinz Omi, die „die zehn Weltregionen“ darstellen, aber auch als der Schöpfer eines Nirwana Buddhas mit prächtigen Gruppen Klagender im British Museum. Die Hauptmotive solcher Nirwana-Darstellungen waren, wie wir gesehen haben, schon in den Reliefs der Gandhara-Schule (S. 127—128) vorgebildet worden, und daß die griechisch-römischen Überlebsel der Anordnungsart und der Formensprache dieser Schule

sich von der buddhistischen Malerei Chinas in die japanische hinübergerettet, zeigen noch viel spätere Gemälde als dieses. Von der Kose-Schule zweigten sich im 11. Jahrhundert die Takuma-Schule, die Takuma Tamenari gründete, und die Kasuga-Schule ab, als deren Gründer Fujiwara Motomitsu erscheint. Außerhalb dieser Schulzusammenhänge stehen die Priestermaler, von denen Kobo Daishi (S. 320), der Gründer der Shingonsekte, dem 9., der Bischof Yeshin Sodzu dem Übergang vom 10. zum 11. Jahrhundert angehört. Dem Kobo Daishi wird z. B. das farbige Kakemono des Fumon-in-Tempels auf dem Koya-San, dem heiligen Berge der Shingonsekte, zugeschrieben, dem Yeshin Sodzu (942—1017) das feierliche Kakemono des Tempels Zenrinji zu Kyoto, das den Buddha Amida auf Wolken thronend zeigt, und die Darstellung des Buddha Amida mit den 25 Heiligen im Yochi-in-Tempel jenes Berges Koya in der Provinz Kii. Eine beträchtliche Anzahl buddhistischer Bilder ohne Meisternamen aus der Heian- und Fujiwara-Zeit bewahrt nach Kümmels Bericht das Bostoner Museum. Als Hauptbild der Heian-Zeit gehört die weihevolle Darstellung der buddhistischen Götter-Dreiheit Sakyamuni (Shaka), Manjusri (Monju) und Samantabhadra (Fugen) hierher. Die Berliner Bilder dieser Art, farbige Seidenkakemono, gehören nach Cohn erst der Kamakura-Zeit an: der Amida mit den beiden Bodhisatwa, der in feierlicher Haltung, von Goldstrahlen umgeben, auf Wolken steht, ist noch ganz abstrakte kalligraphische Idealkunst, die nur durch die gold in goldene Färbung malerisch flimmert; der auf dem Lotoskelche in kreisförmigen Heiligenscheinen thronende Monju blickt uns aus menschlicher ansprechendem Antlitz an; furchtbar aber erscheint der Schreckensgott Fudo, im Begriff, die Feinde Buddhas mit dem Schwert zu töten oder mit dem Seile zu fesseln. „Lebendig züngeln die roten Flammen empor; Gold blitzt allenthalben aus dem vom Weihrauch geschwärzten Grunde auf, in dem die Gestalt fast verschwindet.“ Bis zur Gegenwart herab bildet diese ganze buddhistische Andachtsmalerei Japans, wie die Chinas, eine besondere Strömung, die sich durch teilweise Unterdrückung der mongolischen Typen und durch reiche, auch goldesfrohe Farbigkeit bei glattem Farbenauftrag innerhalb feiner Umrißlinien auszeichnet.



Abb. 272. Reiterkampf. Gemälde der Tosa-Schule. Nach Bing.

Dieser ganzen buddhistischen Malerei, die noch durchaus chinesisch angehaucht ist, tritt nun die weltliche Malerei der Yamato-, Kasuga- und Tosa-Schule gegenüber, die aus dem künstlerischen Bedürfnis der Japaner selbst erblühte. Ihr Hauptgebiet waren erzählende Darstellungen, die der Geschichte der Dichtkunst oder dem Leben, namentlich dem Hof- und Klosterleben Japans, entlehnt wurden. Wie sie einerseits in blutigen Kämpfen und Abenteuern (Abb. 272) jeder Art das Ritterdasein des mittelalterlichen Japans lebendig veranschaulichen, versetzen sie uns anderseits stimmungsvoll in das höfisch literarische und ästhetische Treiben und Trachten jener inhaltreichen Tage. Auf oft viele Meter langen Breitrollen, die so gut wie ausschließlich



Taf. 46. Die Entführung des Kaisers Goshirakawa aus seinem Palaste.

Nach einem Gemälde Sumiyoshi Keions im Museum zu Boston.



Eigentum der japanischen Tempelsammlungen geblieben sind, werden die Einzelgeschehnisse in äußerst klarer Verteilung der stets in lebendige Beziehung zueinander gesetzten, keineswegs aber nach europäischen Kompositionsregeln angeordneten Einzelgestalten und Gruppen aneinandergereiht. Eine Umrahmung oder Einteilung des langen Bildstreifens fehlt. Die Einzelbilder werden vorzugsweise durch zwischengeschobene Wolkengebilde voneinander getrennt. Die Einzelgestalten oder Gruppen, deren Bewegungen weit ausdrucksvoller sind als ihre Köpfe, pflegen weiten, aber sich niemals vordrängenden Landschaften oder Baulichkeiten mit guter Einzelperspektive besonderer Art eingeordnet zu sein. Die Gebäude sind in der Regel von oben gesehen und ohne Dach dargestellt, so daß man alles beobachten kann, was in ihnen vorgeht. Diese ganze anschauliche japanische Art, in reinem Flächenstil bildlich zu erzählen, die Cohn vortrefflich geschildert hat, ist äußerst lehrreich und meist sogar künstlerisch überzeugend.

Als Begründer der Yamato-Schule, die später in die aus ihr hervorgewachsene Kasuga-Schule überging, erscheint Kasuga Motomitsu aus dem Geschlecht der Fujiwara. Er lebte in der Mitte des 11. Jahrhunderts. Daß er aus der Kose-Schule hervorgegangen, zeigen die Bilder, die ihm zugeschrieben werden, wie das der achtarmigen Kwannon im Toji-Tempel zu Kyoto in seiner strengen und reinen Linienführung. Als ältester Vertreter der neuen Richtung der Yamato-Schule tritt uns der Priester Toba Soyo (1053—1140) entgegen, der einerseits noch buddhistische Heiligen-Hängebilder, anderseits aber auch schwarz gezeichnete satirische Breitrollen mit Tierfabeln malte, die verschiedene, sehr charakteristisch erfaßte Tiere in lebendig gestalteten menschlichen Betätigungen zeigen. Sogar einen japanischen Reineke Fuchs gab es unter diesen Rollen. Eine bezeichnete Tierfabelbildrolle mit freien flotten Umrißzeichnungen dieser Art besitzt der Kozanji zu Kyoto. Schon ganz im Fahrwasser der späteren Tosa-Schule aber erscheint Toba Soya in seiner leidenschaftlich bewegten Darstellung der Wunder des Waischrawana (Bishamonten) im Tempel Chogosonshiji in Shigisan (Provinz Yamato). Als Hauptmeister der Yamato-Schule des 12. Jahrhunderts bezeichnete schon Fenollosa Takanobu, „den Göttlichen", und Mitsunagu und Keion, „die beiden größten Zeichner Japans". Fujiwara Takanobu ist unter anderem der Schöpfer des großzügigen, pyramidal aufgebauten Bildnisses des in seinen eckig gebrochenen, schräg abstehenden Mantel gehüllt dasitzenden Minamoto Yoritomo im Tingoji zu Kyoto. Fujiwara Mitsunaga gilt zunächst als der Meister der flammenden Höllendarstellungen bei Herrn Masuda und beim Baron Takahashi in Tokyo. Kümmel bezeichnet ihn als „den allergrößten Meister der Tosa-Schule", die zu seiner Zeit allerdings noch nicht diesen Namen, sondern den der Kasuga-Schule führte. Seine sicher überlieferten Hauptwerke sind alle untergegangen. Jenen Höllenbruchstücken der japanischen Privatsammlungen schließt sich ein ähnliches Bruchstück im Bostoner Museum an. Berühmt sind seine drei in der „Kokka" (Heft 1, 176, 182, 192, 205) veröffentlichten Makimono aus der Geschichte der japanischen Hofränke, von denen eines als „der König der Tosarollen" bezeichnet wird. In ihrer kraftvollen Art stehen diese Bilder noch hoch über dem späteren Durchschnittsstil der Tosa-Schulen. Sumiyoshi Keion, der Dritte im Bunde, gilt der heutigen Kritik als mythische Person, deren Name eine Verdrehung des wirklich vorkommenden Namens Keïnin sei. Doch kommen die mit diesem Namen bezeichneten Bilder den unter dem Namen Sumiyoshi Keions berühmten Rollen keineswegs gleich. Sein Hauptwerk, zugleich wohl das Hauptwerk der ganzen Schule, sind die zerstreuten Teile eines langen Rollenbildes, das die kriegerische Geschichte der Heiji (1159; Heiji-Monogatari) schildert. Wie lebendig und packend ist die Begebenheit der Entführung des Kaisers Goshirakawa aus seinem Palaste (Taf. 46) auf der Rolle des

Bostoner Museums dargestellt! Wie besorgt blickt der Kaiser durchs Seitenfenster seines zweiräderigen Ochsenwagens — solche Ochsenwagen spielen auf zahlreichen Bildern dieser Schule eine Hauptrolle — auf den Schwarm kriegerischer Reiter, der ihn, mit Bogen und Lanzen bewehrt, in wildester Bewegung geleitet! Ein anderer Teil dieses Emakimono, das die Flucht des Kaisers in Frauenkleidung und die vergebliche Untersuchung des Ochsenwagens, in dem er flieht, durch die gegnerischen Offiziere veranschaulicht, befindet sich beim Grafen Matsudaira in Tokyo („Kokka", Heft 136), ein weiteres Stück („Kokka", Heft 182) in anderem japanischen Privatbesitz. Kümmel meint gleichwohl, in allen diesen Bildern nur Kopien der verlorenen Originalrolle erkennen zu sollen. Auch die beiden anderen Bostoner Stücke, die die Mordszene im brennenden Hause und eine wilde Gefechtsszene wiedergeben, sind von packendster Lebendigkeit.

Der vierte berühmte Meister dieser Zeit, Fujiwara Nobuzane (1175—1265), gilt als Sohn jenes Takanobu. Von den zahlreichen Bildern, die ihm in Japan zugeschrieben

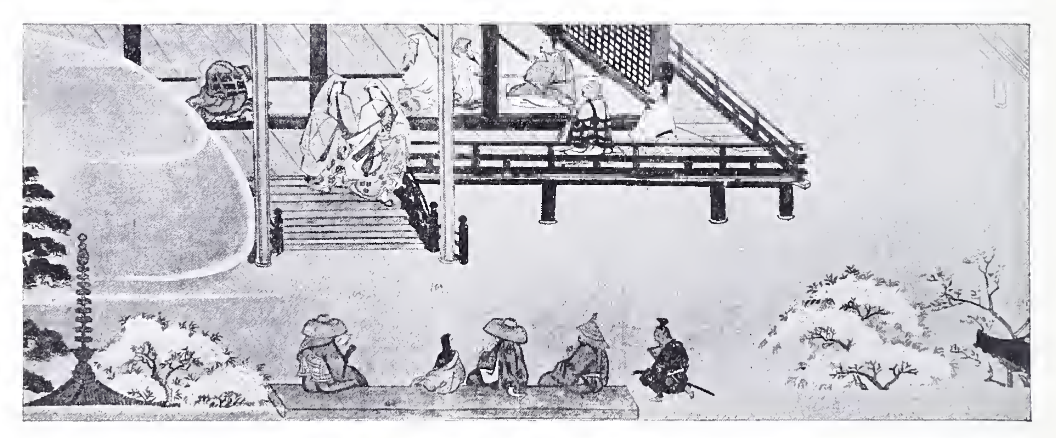


Abb. 273. Teil einer Breitrolle Yoshimitsu Tosas aus der Geschichte des Honen Schonin, im Tempel Tayema-Dera (Provinz Yamato). Nach Tajimas „Shimbi Taikwan".

werden, scheinen die anschauliche Panoramarolle des Kozanji in Yamashiro und die berühmten, feinfühligen Dichterbildnisse (2 aus einer Folge von 36) bei Herrn Korekiyo Takahashi in Kyoto sowie das in der „Kokka" (42) veröffentlichte Bildnis des Kobo Daishi als Kind in betender Stellung den größten Anspruch auf Echtheit zu haben.

Dem 12. Jahrhundert gehört auch noch Kasuga Takayoshi an (später auch Tosa Takayoshi genannt), dessen Hauptschöpfung die Bilder zum Roman „Genjimonogatari" sind. Das in „Shimbi Taikwan" (XV) veröffentlichte, von Cohn weitergegebene Bild einer von sinnenden Zuhörern idyllisch beim Spiel eines Flötenbläsers verträumten Mondscheinnacht kennzeichnet die stille schöngeistige Richtung, die sich neben der wilden kriegerischen in dieser nationaljapanischen Schule verfolgen läßt.

Den Namen der Tosa-Schule erhielt sie erst im 13. Jahrhundert durch den Maler Fujiwara Tsunetaka, der zugleich Unterstatthalter der Provinz Tosa war. Als seine Arbeit gilt z. B. die 12 m lange Rolle mit der zeichnerisch lebendig verbildlichten Lebensgeschichte des Priesters Saigyo beim Marchese Yoshiaki Hochisaga in Tokyo. Im Übergang vom 12. zum 13. Jahrhundert stehen Fujiwara Yoshimitsu oder Yoshimitsu Tosa, dessen langgestrecktes, panoramaartig gedehntes Breitbild mit der Geschichte des Honen Schonin im Tempel Tayema-Dera zu Yamato (Abb. 273) den Stil der Tosa-Schule

vortrefflich kennzeichnet, und Takakune Takashina, dessen großes Meisterwerk von 1309 die zwanzig je 13 m langen Rollen im kaiserlichen Hausbesitz zu Tokyo sind, die die Wunder der Göttin des Kasuga-Tempels mit kleinen, lebhaft bewegten Gestalten in breiter, panorama-artiger Schilderung wiedergeben. Zu seiner geschichtlichen Rolle des Tempels Ishiyama-Dera (Omi) spielen Reiter und Wagen in der bekannten Art dieser Schule eine Hauptrolle.

Als vortreffliche Bildnisse dieser Zeit seien noch die des Kaisers Go Daigo im Daitokuji zu Kyoto und das des Kaisers Saga in den Berliner Museen genannt.

Die Tosa-Schule wird uns noch über den folgenden Zeitraum hinaus beschäftigen; ihre frischen Jugendkräfte aber entfaltete sie in der Fujiwara- und Kamakura-Zeit.

5. Die japanische Kunst der Ashikaga-Zeit (1333—1573).



Abb. 274. Heiliger und Löwe. Gemälde von Cho Densu, im British Museum. Nach Anderson. (Zu S. 334.)

Nachdem die Hojo-Herrscher Japans 1333 nach blutigen Kämpfen den Ashikaga Platz gemacht hatten, folgten 240 Jahre weiterer blutiger innerer Kämpfe, die das blühende Land der aufgehenden Sonne schließlich in eine Trümmerstätte verwandelten, aber im Wechsel der Ereignisse zwischen allen Schreckenszeiten doch auch ruhigeren Zeitspannen Raum gaben, in denen alle Künste weitergepflegt wurden und ein verfeinertes ästhetisches Leben sich zum Teil im Zusammenhang mit dem Tee-Zeremoniell des „Tschanoyu“ entwickelte. Kyoto und Kamakura blieben die Hauptstädte des Landes. Im religiösen Leben des buddhistischen Japans hatte die Zen-Sekte, deren Anhänger man die Protestanten des Buddhismus nennen könnte, sich des besonderen Schutzes der Ashikaga-Herrscher zu erfreuen; und in den Händen der Priester dieser Sekte lag auch großenteils die Ausübung der buddhistischen Kunst dieses Zeitraumes, in dem anderseits die Wiederaufnahme enger Beziehungen zu China eine „chinesische Renaissance“ hervorrief, die sich namentlich auf dem Gebiete der Malerei siegreich Bahn brach.

In der buddhistischen Baukunst der Ashikaga-Zeit geben die Zen-Klöster und -Tempel, wie der Daïtokuji zu Kyoto und der Kenchoji zu Kamakura, denen sich in jeder dieser Städte fünf Zen-Einsiedeleien anschließen, den Ton an. Mit den Doppeldächern ihrer Buddhahalle und ihrer Gesetzeshalle vertreten sie immerhin eine besondere Art, ohne neue Stilbildungen zu zeitigen. Den Lehren der Zen-Sekte entsprechend, ist ihre Ausstattung einfach; ihrem Äußeren fehlt der farbige Anstrich, ihrem Inneren die Vergoldung.

Im shintoïstischen Tempelbau vollzieht sich jetzt eine immer größere Annäherung an die buddhistischen Anlagen, wenngleich die Doppeldächer übereinander in diesen Bauten selten

bleiben. Daß das Kibitsu-jinja in Okohama, dessen nebeneinander gelegene beide Giebeldächer durch ihr gemeinsames Irimoya-Pultdach zusammengefaßt werden, 1390 vollendet wurde, ist schon erwähnt worden (S. 319). Die Bauten des Gongenstils, der erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts aufkam, besprechen wir am besten erst mit den Bauten des nächsten Zeitraumes.

Als besonderer Bestandteil mancher Paläste und vieler shintoïstischer Tempel erscheint im Ashikaga-Zeitalter die No-Bühne, auf der die uralten gottesdienstlichen, meist nur pantomimischen No-Spiele aufgeführt wurden, deren Darsteller in mannigfaltigen Masken auftraten. Die Erläuterung ihres Spiels wurde durch die neben der Bühne aufgestellten „Sänger" gegeben. Besonders praktisch und anziehend zugleich ist diese No-Bühne z. B. im Tempelbezirk jenes im Wasser der Binnensee auf der Insel Miyajima (S. 319) gelegenen Itsukushima-Jinja angeordnet.

Von den erhaltenen japanischen Pagodentürmen, wie sie jetzt auch shintoïstischen Heiligtümern eingefügt werden, ist der fünfgeschossige Turm des Kosukuji zu Nara, der um 1430 entstand (der dreigeschossige ist 300 Jahre älter), ein Normalturm von guten Formen,



Abb. 275. Nachtdämonen. Teil eines Tosa Mitsunobu zugeschriebenen Makimono, im Tempel Daitokuji zu Kyoto. Nach Tajimas „Shimbi Taikwan". (Zu S. 335.)

wogegen der 10 Jahre jüngere, ebenfalls fünfgeschossige Turm von Yasaka bei Kyoto, den Ashikaga Yoshinori 1440 erbaute, durch die Besonderheit auffällt, daß den einzelnen Stockwerken der äußere Umgang mit dem Brüstungsgeländer fehlt.

Die Paläste dieser Zeit sind oft verbrannt und wiederaufgebaut. Ein besonderer Stil, Shoïn-Dsukuri genannt, mit Vorbauten, Büchereien und Töraussätzen, soll nach 1469 aufgekommen sein. Der Burgpalast des Ashikaga Yoshimasa, der 1474 die Regierung niederlegte, scheint mit märchenhafter Pracht ausgestattet gewesen zu sein. Eine besondere Gebäudegattung ohne besondere Bauformen waren die Teehäuschen, die jetzt aufkamen.

Palastbauten und Tempelbauten wurden vielfach verschmolzen. Der „goldene Turm" Kinkaku, der, 1308 erbaut, zu dem frei in einem Park bei Kyoto gelegenen Sommerschlosse des Ashikaga Yoshimitsu gehörte, wurde später als Tempel Rokuonin genannt. Über einem Untergeschoß ohne vorspringendes Zwischendach folgen zwei Geschosse mit geschweiften Walmdächern. Das Obergeschoß tritt erheblich hinter das mittlere zurück. Mit Holzsäulen öffnet sich an allen vier Seiten aller Geschosse ein breiter verandaartiger Umgang. Der ganze Bau steigt leicht und luftig empor. Ein eigenartiger Palasttempel ist auch der Kiyomitsu-Dera in Kyoto. Auf der Spitze eines steil abfallenden Berges gelegen, wird dieser mit Vorhallen und mit reich gegliedertem Dachbau auf breiter Holzterrasse ausgestattete Tempel an der Abhangseite

durch hohe, aus Pfosten und zahlreichen Querbalkengeschossen zusammengezimmerte Holzgerüste getragen. In Tempeln und Wohnhäusern wurden Türen, feste Holzwände und lose Setzwände jetzt vielfach von den besten Meistern mit großen Landschaften geschmückt, die den ganzen Räumen ein festlich heiteres Ansehen verliehen.

Keine Weiterentwickelung zeigt die japanische Bildnerei der Ashikaga-Zeit; wenigstens die Großbildnerei, die sich nun fast ausschließlich des Holzes bediente, verharrte in den hergebrachten Gleisen, in denen die alte Würde und Weihe sich allmählich in ausdruckslose Formenanmut und zierliche Durchbildung verlief. Die buddhistischen Holzbilder dieser Zeit sind nicht selten mit rotem Lack überzogen, manchmal zugleich teilweise vergoldet. Außer den Heiligenbildern pflegen jetzt auch die Masken für die No-Spiele (S. 330) künstlerisch aus Holz geschnitzt und bemalt zu werden. An gefeierten Bildhauernamen fehlt es weder der Heiligenbildnerei noch der No-Maskenkunst. Die Bildner des Toji-Tempels zu Kyoto bildeten ein besonderes Künstlergeschlecht, in dem zu Anfang des 15. Jahrhunderts Koshu hervorragte. Als Schnitzer von Frauenmasken war im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts Soami Hisatsugu berühmt. Den anmutigen Stil der heiligen Holzschnitzerei dieses Zeitraumes vergegenwärtigt z. B. eine auf der offenen Lotosblüte stehende, ganz mit Lack und Goldfäden überzogene Kwannon des kaiserlichen Museums zu Tokyo. An No-Masken, auch älteren, ist die Louvre-Sammlung reich. Den natürlichen Stil des 14. Jahrhunderts zeigt die No-Maske eines alten Mannes, die 1904 auf der Versteigerung Gillot in Paris erschien.



Abb. 276. Daimio zu Pferde. Gemälde von Mitsonobu, aus der Sammlung Gonse zu Paris. Nach Gonse. (Zu S. 335.)

Von den bildnerischen Kleinkünsten Japans, die wir nur streifen können, schließen sich auch hier wieder die Metallkunstwerke, die Töpferwaren und die Lackarbeiten an.

Unter den Metallarbeiten dieser Zeit nehmen vornehmlich die Stichblätter der Schwerter unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Die besten Schriften über sie in deutscher Sprache rühren von dem Japaner Sh. Hara und von G. Jacoby her. Die bedeutendsten deutschen, vielleicht überhaupt die bedeutendsten Sammlungen solcher Stichblätter sind die von G. Oeder in Düsseldorf, von G. Jacoby in Berlin und von Mosle in Leipzig. Der Hauptsitz dieser Kunst blieb Kyoto. Erst dem 14. Jahrhundert gehören, wie auch Kümmel annimmt, die nur an einzelnen Stellen durchbrochenen, in weichem Relief mit Landschafts- und Bautenausschnitten oder Pflanzenteilen geschmückten Stichblätter an, die als Kamakura-Tsuba bezeichnet werden. Im 15. Jahrhundert sind die Tsuba der Onin-Zeit durch „flache und leicht erhabene Einlagen von Ranken in Gelbmetall auf dem schönsten Plattnereisen" (Kümmel) bekannt. Im 16. Jahrhundert verfeinert der Meister Koïke Yashiro diesen Stil namentlich durch die Erweiterung der durchbrochenen Teile des Stichblattes, die schließlich, wie bei der Spitzenarbeit, an die Stelle der ursprünglichen festen Grundflächen treten. Zu geschlosseneren Flächen, deren flache Reliefdarstellungen schon die Naturbilder der chinesischen Malerschule Japans widerspiegeln, kehrte um 1500 Meister Kanaïye zurück, der der Stammvater einer Reihe berühmter

Meister gleichen Namens wurde. Der alten Plattnerfamilie der Myochin aber gehörte Nobuiye (1486—1564) an, der erste, der seinen Schwertschmuck mit seiner später oft gefälschten Namenszeichnung versah. Manche seiner schweren, vollen Eisenblätter sind nur flach mit Blütenranken graviert. Zu Ende der Ashikaga-Periode aber waren reicher durchbrochene, mit zierlicher Eisenschnitt-Bildnerei geschmückte Tsuba wieder beliebter.

Auf dem Gebiete der Töpferei führten die jüngeren Toshiro in Seto und ihr Nachfolger Tosaburo die Setomono-Technik der Fujivara-Zeit (S. 324—325) in die Ashikaga-Periode herüber. Die Teeurnen des dritten Toshiro wurden, wahrscheinlich wegen des goldigen Glanzes ihres Glasflusses, als Kin-kwa-san, d. h. Goldblumenberge, bezeichnet. Die Töpfe des Tosabura haben ihre Bezeichnung Hasu, d. h. Giebel, von der Gestalt des Abflusses ihrer Glasur erhalten. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts ließ der große „Tee-Mensch" (Tschajin) Shino

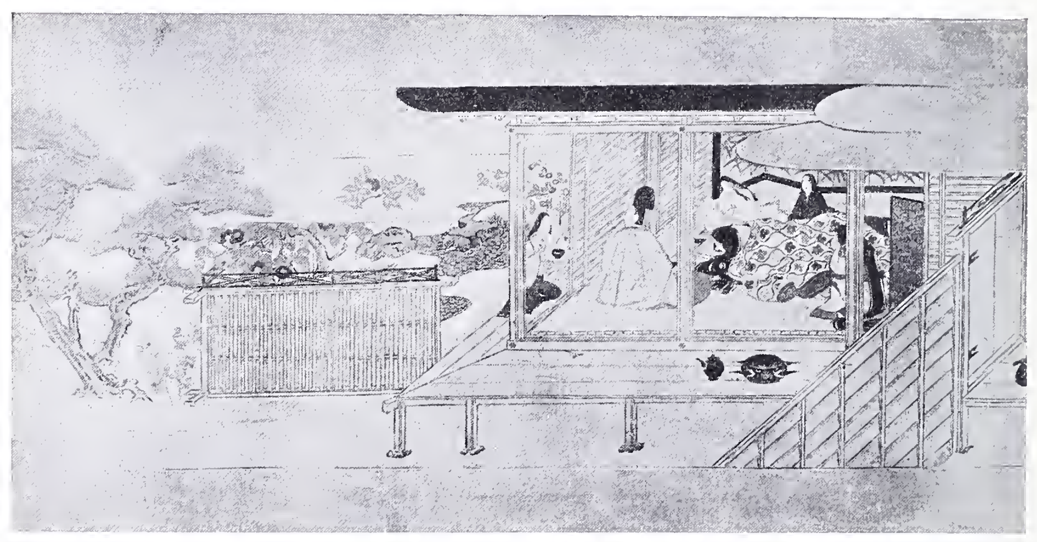


Abb. 277. Aus einer japanischen Legende. Teil eines Makimonos Tosa Mitsumochis, im Tempel Tayema-Dera (Provinz Yamato). Nach Tajimas „Shimbi Taikwan". (Zu S. 335.)

Soshin schwere Steingutgefäße (Shinoyaki) mit großsprüngiger Glasur und flüchtigen kobaltblauen und eisenroten Verzierungen herstellen. Aber Seto blieb nicht das einzige Töpferparadies. In der Provinz Bizen wurde seit dem 14. Jahrhundert außerordentlich hartes Bauern-Steinzeug verfertigt, dem sich in der gleichen Technik eine meist derbe, humoristisch angehauchte figürliche Kleinplastik gesellte. In der Provinz Hizen waren schon im 15. Jahrhundert koreanische Töpfer tätig, die aber erst, nachdem Hideyoshi sie hier 1598 durch eine neue, von ihm hierher verpflanzte Töpferkolonie verstärkt hatte, in weiteren Kreisen von sich reden machten. Im Übergange zur Tokugawa-Zeit wurde die Setokunst auch nach Kyoto verpflanzt. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts waren hier besonders die Töpfe des eingewanderten Koreaners Ameya und seiner japanischen Witwe (Ama) beliebt (Ama-Yaki). Ihr Sohn Chojiro (gest. 1592) aber, der im Übergang zur Tokugawa-Zeit lebte, brachte das berühmte Raku-Yaki auf, dessen ältere Gefäße sich durch lockere hellgelbe Scherben und den tiefen metallischen Glanz ihrer stumpffarbigen Glasuren auszeichnen. Der Name und Goldstempel Raku stammt von Hideyoshis Schloß Juraku, in dem Chojiro für den Herrscher arbeiten durfte.

Als die klassische Blütezeit der japanischen Lackkunst gilt in Japan die Ashikaga-Zeit.

Namentlich die Higashiyamalacke, die ihren Namen von dem Bergschlosse ihres Gönners erhalten haben, sind berühmt. In weiche Reliefdarstellungen übertrug diese Lackkunst die Naturdarstellungen der chinesisch-japanischen Malerschulen jener Zeit, ohne daß man diese Stilübertragung an sich als lobenswert oder geschmackvoll bezeichnen könnte. Wo sie sich von landschaftlichen Zusammenschlüssen fernhält und einzelne Tiere, Schwärme von Vögeln, einzelne Blumen und Pflanzen feinfühlig über ihre Flächen verteilt, ruft sie aber oft Zierwirkungen von überraschender Schönheit hervor. Ihre Hauptmeister waren Koami Michinaga (1410—1478) und seine Nachfolger aus dem gleichen Stamme Koami. Die flache Goldlacktechnik hingegen vertraten Shinsai Igarashi und seine Nachkommen. Herrliche Arbeiten dieser Art besitzt z. B. die Sammlung Jacoby in Berlin. In den letzten Jahrzehnten der Ashikaga-Zeit aber gerät die Lackkunst zusehens in Verfall. Die äußere Pracht ihrer Arbeiten, die nach den im Kodaiji zu Kyoto erhaltenen Beispielen als Kodaiji-Lacke bezeichnet werden, erreichen nicht die Feinheit der Empfindung und die Gediegenheit der Durchbildung, die die Lackarbeiten der Fujiwara- und der früheren Ashikaga-Zeit auszeichneten; aber die Weichheit ihres geschmeidigen Reliefs und der Zauber ihrer durch Zinnober und Silber bereicherten, durch mannigfaltige Einlagen gebrochenen Farbengebung haben kaum ihresgleichen.



Abb. 278. Sakyamunis Buße. Gemälde von Soga Jyasoku, im Daitokuji zu Kyoto. Nach Tajimas „Shimbi Taikwan". (Zu S. 336.)

Die Malerei fängt in der Ashikaga-Zeit an, alle anderen Künste in den Schatten zu stellen. Neben der buddhistischen Malerei, die z. B. in der Takuma-Schule (S. 326) weitergepflegt, aber auch in den übrigen Schulen keineswegs vernachlässigt wurde, blühte die erzählende Malerei der Tosa-Schule weiter, um sich doch allmählich in ausgefahrenen Gleisen und empfindungsarmen Wiederholungen zu erschöpfen. Neben der Tosa-Schule aber erhob sich jetzt die nach ihrem Stifter Masonobu Kano oder dessen Sohn Motonobu Kano benannte Kano-Schule, die als Vertreterin der „chinesischen Renaissance" namentlich die Schwarzweißmalerei der Sung-Zeit überzeugt und überzeugend nach Japan verpflanzte. Bevorzugt wird die chinesische Ideallandschaft mit ihren himmelanstrebenden schroffen Felsengebirgen,

deren Fernen vorzugsweise durch trennende Wolkenzüge oder aufsteigende Nebel gekennzeichnet werden, mit ihren senkrechten Wasserfällen, glatten Strömen und wogenden Seen, mit ihren Landhäusern und ihren Pagodentürmen, die hinter Kiefernwipfeln hervorragen. Der Wechsel der Jahreszeiten, der, wie der Dichtkunst, so der Malerei der Chinesen und Japaner ihre wechselnde Stimmung verleiht, wird in Winter-, Frühlings- und Sommerlandschaften verwertet. Besonders die kleineren Naturbilder erhalten ihren Reiz oft zunächst durch die Schneelast, unter der Bäume und Bambus sich beugen, oder durch die Blütenpracht der von gefiederten Sängern belebten Büsche und Zweige. Neben die vielfarbige Malerei, die niemals aufgegeben wurde, trat jetzt auch in Japan die schwarz-weiße Tuschmalerei der Chinesen, in der nun auch die Japaner Morgen- und Abendnebel, Sturm- und Regenlüfte wiederzugeben lernten. Ein eigentümliches Gemisch von flüchtig breiter impressionistischer Keckheit und angelernter akademischer Nüchternheit tritt in den Darstellungen dieser Art zutage; denn überliefert war schließlich jeder Pinselzug in dieser Kunstübung; so begeistert man sich der Natur zuwandte, man dachte doch nicht daran, sie anders sehen zu wollen, als die Chinesen sie gesehen hatten. Fühlte man doch auch das Bedürfnis, die ersten Meister dieser Richtung, wie Nen Kao, der schon 1345 starb, und Josetsu, der bis 1450 lebte, für eingewanderte Chinesen zu erklären, obgleich beide wahrscheinlich nur von Chinesen unterrichtete Japaner waren. Von Josetsus Enkelschüler Sesshu ist sicher überliefert, daß er seine Ausbildung in China vollendete.



Abb. 279. „Chinesische“ Landschaft von Sesshu. Nach Gonse. (Zu S. 337.)

Eine Stellung für sich nimmt in diesem Zeitraum zunächst der große Meister Min-cho oder Mei-cho (auch Myocho geschrieben), genannt Cho-Densu (1351—1427, nach anderen 1342—1431), ein, der mit der Takuma-Schule zusammenzuhängen scheint. Er malte buddhistische Heilige, Bildnisse und Landschaften. Wie sehr auch er von den Chinesen abhängt, zeigt sein Kakemono „Heiliger und Löwe“ im British Museum (Abb. 274), ein Bild, das sich aufs engste an die gleiche Darstellung des Chinesen Li-Lung-mien in der Sammlung Freer zu Detroit (Abb. 236) anschließt. Nur der Wasserfall im Landschaftsgrunde ist Cho Densus eigene Zutat. Vom Standpunkt der christlichen Ikonographie aus angesehen, könnte das Bild einen heiligen Hieronymus in der Wüste darstellen. Vereinigungen der Jünger Buddhas (Arhat, Rakan), die durch die Mannigfaltigkeit ihrer scharf ausgeprägten Charakterköpfe fesseln, sind auf den Kakemono des Meisters im Tofukuji zu Kyoto dargestellt. Als Naturstudie feiner Hand gilt die leicht getuschte Berglandschaft mit dem Häuschen am Wildbach im Tempel Konchi-in zu Kyoto. Sein Meisterwerk aber ist das lebensgroße Bildnis des Tempelgründers Shoichi Kokushi im Kofokuji zu Kyoto. Im behängten Lehnsessel sitzt der würdige Herr mit einem geschlossenen, einem offenen Auge in braunem, blau besetztem Gewande da. Die Spitze seines langen Stabes leuchtet rot hervor.

In der Tosa- und der Kano-Schule tauchen jetzt so viele Meister auf, deren Bilder auch in den großen japanischen Abbildungswerken veröffentlicht worden sind, daß hier nur wenige von ihnen hervorgehoben werden können. In der Tosa-Schule, die sich zur Hofschule des Mikado entwickelte, bewahrte Tosa Mitsunobu, der 1525 starb, noch am meisten von der alten Kraft und Farbigkeit. Auf ihn werden z. B. die beiden Breitbilder des Daitokuji bei Kyoto zurückgeführt, die das die Nächte füllende Dämonenheer darstellen. Das eine von ihnen (Abb. 275) würden wir für eine Darstellung der Walpurgisnacht halten können. Daß nächtliches Dunkel ebenso hell dargestellt wird wie das Tageslicht, ist eine Eigentümlichkeit der ganzen ostasiatischen Kunst. Aus einem Gemälde Mitsunobus, das Gonse aus seinem Besitze veröffentlichte, stammt der abgebildete Reiterführer (Daimio) auf seinem Streitrosse (Abb. 276).



Abb. 280. Berglandschaft von Sesson, im Konchi-in-Tempel zu Kyoto. Nach W. Cohn. (Zu S. 338.)

Sein Sohn Tosa Mitsunochi ist der Schöpfer der lebendigen Rollengemälde im Tayema-Dera-Tempel (Provinz Yamato), die in der Absicht, den Ursprung des Tempelheiligtumes darzustellen, die Lebensgeschichte seines Gründers erzählen. Als Knabe sollte dieser im Auftrage seiner bösen Stiefmutter getötet werden; der Scherge schenkte ihm das Leben und setzte ihn im Walde aus, wo er von seinem Vater auf einem Jagdzug wiedergefunden wurde; aber des Hoflebens ungewohnt, wurde er Priester. Eine Begebenheit aus dieser Erzählung stellt das Stück der Bildrollen dar, das unsere Abbildung 277 wiedergibt.

An der Spitze der chinesisch-japanischen Hauptschule, aus der sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Kano-Schule abzweigte, erscheint, wie erwähnt, der Priester Josetsu, der nach der Meinung einiger Forscher selbst Chinese gewesen sein soll. Von seinen Jüngern wurde Shubun der eigentliche Gründer der Schule. Viele seiner Bilder, die sich im japanischen Privatbesitz befinden, sind in den „Shimbi Taikwan“, in der „Kokka“ und in anderen Werken veröffentlicht. Landschaften mit Heiligengestalten, wie dem (von einigen bezweifelten) Bambuswald mit der sich neigenden Kwannon, deren großer Heiligenschein sich in dem Bach zu ihren Füßen spiegelt, bei Herrn Kamenosuke Misaki in Kyoto, und der berühmten, 1447 gemalten

Berglandschaft mit dem lesenden Einsiedler im kaiserlichen Museum zu Tokyo, schließen sich schlichte Landschaften an, wie die mit den wilden Gänsen beim Grafen Kaori Inouye in Tokyo. Als Shubuns Hauptschüler werden Oguri Sotan, Soga Jyasoku, Noami, Sesshu und Kano Masanobu genannt.



Abb. 281. Schneelandschaft von Kano Motonobu, im Myoshinji zu Kyoto. Nach Tajimas „Shimbi Taikwan". (Zu S. 338.)

Als Meisterwerk Oguri Sotans sei sein fein beobachtetes Bild „Wachteln mit Jungen" beim Freiherrn Riuichi Kuki in Tokyo hervorgehoben. Von den Bildern des Soga Jyasoku (Dasoku), der 1483 starb, besitzt der Daitokuji zu Kyoto den büßenden Sakyamuni, der, vom großen kreisrunden Heiligenschein umgeben, in sich versunken in der Einsamkeit kauert (Abb. 278). Das Bild gehört wegen oder trotz seiner „Naturnähe" zu den am meisten ergreifenden Heiligendarstellungen der japanischen Kunst; und groß und ernst wirkt auch desselben Meisters Bildnis eines indischen Priesters ebendort. Nakao Noami (um 1410—80) war der Vater des Geiami, der Großvater des Soami. Von den unter Noamis Namen gehenden Schöpfungen scheint der Faltschirm mit poesievoller Landschaft beim Freiherrn Riuichi Kuki in Tokyo ihm mit größerem Recht zugeschrieben zu werden als der Faltschirm mit Kiefern am Flusse im Tempel Myoshinji zu Kyoto. Am höchsten von den dreien wird Soami geschätzt, dessen berühmte Landschaftenfolge im Daitokuji (Daisen-in) zu Kyoto sich durch unmittelbare Naturwahrheit auszeichnet. Statt der phantastisch-konventionellen chinesischen Felsennadeln steigen ruhige Pyramidengipfel aus den duftigen Fernenebeln empor. Von einem anderen Schüler Shubuns, Shusetsu (um 1440), besitzen die Berliner Museen eine charakteristische Landschaft, aus deren Nebeldüften sich im Vordergrunde links eine malerisch knorrige Kiefer, im Hintergrund rechts eine kaum der Wirklichkeit abgesehene dünne Felsennadel hervorhebt. Die wichtigsten Schüler Shubuns aber sind Sesshu und Masanobu.

Fenollosa sah in Sesshu (1420—1506) die „Zentralsonne" der schwarz-weißen Naturmalerei Japans, Cohn bezeichnet ihn schlechthin als den größten japanischen Maler, der seinen Schöpfungen am schärfsten den Stempel individueller Kraft aufgedrückt habe und ebenbürtig neben den großen Chinesen stehe. Scharf umrissen und geistig belebt erscheinen seine buddhistischen, breit, flott, weich, oft ohne Linienumrisse hingesetzt seine landschaftlichen (Abb. 279) und seine dem Tierleben entnommenen Darstellungen. Sein bedeutendstes buddhistisches Bild ist wohl die Kwannon beim Grafen Naosuke Matsudaira in Tokyo. Von durchsichtigem, kreisrundem Heiligenschein umflossen, sitzt sie in reichem Gewande zwischen Felsen, durch die sich eine gewaltige Schlange ringelt. Von Sesshus Tierstücken sei der Hahn der Berliner Museen genannt. Von seinen über Faltschirmen ausgebreiteten Tuschelandschaften verdient die prächtige Darstellung auf dem Faltschirme des Grafen Munemoto Date in Tokyo den Preis. Wie duftig das buchtenreiche Meergestade! Wie dräuend die dolomitenartigen Felsentürme jenseits



Abb. 282. Landschaftsbild von Kano Motonobu, beim Grafen Munemoto Date in Kyoto. Nach Tajima. (Zu S. 338.)

des Meeres! Großartig ist auch die Mittelgebirgslandschaft im Tempel Manjuin in Yamashiro! Wild ragt das Felsengebirge mit dem Laubwald unten am Fluß, dem Nadelholz oben über den Schroffen auf dem Bilde des Marquis Nagashige Kuroda in Tokyo! Ahnungsvoll aus dem leeren Nebelnichts taucht die Bergwelt der Landschaft auf, die der Tempel Jishoïn Shokokuji in Kyoto bewahrt. Eindrucksvoll energisch im eckigen Umrißstil hingetuscht tritt uns die Landschaft des Manshuïn-Tempels ebendort entgegen. Wildromantische Phantasielandschaften stehen neben natürlicher gestalteten Landschaftsbildern, von denen Sesshus mächtige Breitrolle aus dem Besitze des Fürsten Mori in Tokyo als einer der Marksteine der Kunstgeschichte bezeichnet wird. Aus der eigentlichen Schule Sesshus, die nach einem seiner Namen als Unkokuschule bezeichnet wird, kann hier nur noch Sesson (1450—1506) hervorgehoben werden, der nächst ihm selbst der bedeutendste japanische Maler ist. Seine Figurenmalerei vertritt z. B. der verzückt gen Himmel blickende, mit flatternden Gewändern dastehende Heilige bei Herrn Takashi Masuda in Tokyo. Als vortreffliches Beispiel seiner Tiermalerei sei der Habicht auf dem Felsen im Manshuïn-Tempel zu Kyoto, aber auch der sechsteilige Faltschirm mit der Vieh- und Pferdeweide beim Grafen Tadaoki Sakai in Tokyo genannt. In der Mitte der weiten Ebene steigt hier ein schroffer Berggipfel empor, von dem sich, etwas unwahrscheinlich, ein Wasserfall

herabstürzt. Von Sessons eigentlichen, naturfrisch anmutenden, breit und weich „mit zerbrochenen Pinselstrichen" hingesetzten Landschaften gehören die Sturmlandschaft aus dem Besitze des Marquis Satake in Tokyo und die Berglandschaft mit Kiefern im Vordergrunde im Besitze des Konchi-in-Tempels in Kyoto (Abb. 280) zu den schönsten. Das Kaiserliche Museum zu Tokyo besitzt von Sessons Hand zwei hübsche Villenlandschaften, den Berliner Museen gehört seine charakteristische, breit hingesetzte kleine Berg-, Nebel- und Kiefernlandschaft, dem British Museum seine nebelduftige Berglandschaft mit einem Laubbaum im Vordergrunde zur Rechten und einem Zug wilder Gänse in der Luft zur Linken. Überall zehrt Sesson vom Erbe seines Lehrers Sesshu. Dieser war nach Fenollosa „die offene Tür, durch die alle übrigen in den siebenten Himmel des chinesischen Geistes blicken, der Bronnen, aus dem alle späteren Künstler den Trank der Unsterblichkeit getrunken haben".

Der einflußreichste Schüler Shubuns war bei alledem Kano Masanobu (1453—89), der Ahnherr der Kano-Schule, die den nächsten vier Jahrhunderten als die eigentliche akademisch-klassische Schule Japans galt, nach unserem heutigen Gefühl aber der Wärme und Unmittelbarkeit der älteren Schulen entbehrt. Masanobu selbst tritt uns am bedeutendsten als Figurenmaler entgegen. Charaktervoll natürlich, fast übertrieben, ist sein Bild der „Drei Lacher" beim Marquis Okitomo in Tokyo, pomphaft umrissen erscheint seine „Dreieinigkeit" Sakyamuni, Manjusri und Samantabhadra im Daitokuji zu Kyoto. Sinnig wirkt sein Heiliger im Boot auf dem Lotosteich beim Grafen Munemoto Date in Kyoto. Berühmt waren seine großen Dekorationslandschaften in jenem Schlosse „Kinkaku" (S. 330). Ein frisch und groß, aber doch schon etwas äußerlicher aufgefaßtes Naturbild ist sein „Kranich beim Bambus" auf dem sechsteiligen Wandschirm im Tempel Daitokuji zu Kyoto. Eine nette, leicht getönte Landschaft seiner Hand besitzt das British Museum, ein paar Figurenbilder das Bostoner Museum. Kano Masanobus Sohn Kano Motonobu (1475—1559) wurde, im Sinne Sesshus und seines Vaters weiterwirkend, der eigentliche Gründer der weitverzweigten, vielgenannten Kano-Schule, die die anerkannte Schule der Shogune war. Motonobu, der buddhistische Heiligenbilder und chinesische Landschaften malte, wurde von der älteren japanischen Kunstgeschichte als der „Fürst aller chinesisch-japanischen Maler" bezeichnet. Aber schon Fenollosa fühlte ihm einen gewissen Mangel an Wärme, Frische und Tiefe an. Der entschieden dekorative Zug seiner Kunst tritt besonders vorteilhaft in den großen Wand- und Setzschirmbildern hervor, die er für die Tempel der Götter und für die Paläste der Großen seiner Zeit malte. Wohlerhalten sind die acht Schiebetüren- und Wandbilder des Daitokuji in Tokyo mit Darstellungen der vier Jahreszeiten durch weite Landschaften, die Motonobu mit den verschiedenen Tieren und Blumen von Frühling, Sommer, Herbst und Winter ausstattete. Immerhin in Fühlung mit der Natur sind die keck hingestrichenen Landschaften des Setzschirmes beim Fürsten Motaki Mori in Tokyo gehalten; und wirklich wirkungsvoll sind die sechsteiligen Faltschirme mit Reihern und Wildgänsen bei Herrn Hara in Tokyo. Gut zeigen seinen gewöhnlichen kälteren Landschaftsstil seine sechs Bilder im Tempel Myoshinji zu Kyoto, von denen namentlich die Schneelandschaft (Abb. 281) die Kälte schlicht und natürlich zum Ausdruck bringt. Als sein landschaftliches Meisterwerk aber gilt seine leicht farbig getönte, reich gegliederte chinesische Phantasielandschaft beim Grafen Munemoto Date (Abb. 282), die alle Motive dieser chinesischen Landschaftskunst künstlich und kunstvoll vereinigt. Von seinen heiligen Bildern seien das des Einsiedlers mit dem Tiger bei Herrn Tetsuma Akaboshi in Tokyo und das des buddhistischen Heiligen, der auf seinem Schwert über die

Wogen wandelte, im British Museum, von seinen Blumen- und Vogelstücken seien die beiden Kakemono im Myoshinji zu Kyoto genannt.

Von den Schülern Kano Motonobus, die noch dem Ashikaga-Zeitraum angehören, seien sein Bruder Kano Yukinobu, dessen Erntebilder im Daitokuji zu Kyoto bekannt sind, sein Sohn Shoyei Kano (1519—92), dessen „Sieben Weisen im Bambuswalde" beim Grafen Nagatake Ogasawara in Tokyo eigenartig durchgeistigt sind, und sein Enkel Kano Eitoku (1543—90) hervorgehoben, der hauptsächlich durch seine großen dekorativen Scher-, Schiebe- und Setzwandbilder in den japanischen Schlössern berühmt ist. Ihre Schwarzweißmalerei hebt sich wirkungsvoll vom Goldgrunde ab. Von Eitokus Hand besitzt das Berliner Museum eine nette Landschaft, der Daitokuji in Kyoto ein sauberes, nüchternes Bild mit Fichten und Kranichen. Nüchterne Sauberkeit und hergebrachte Korrektheit werden immer deutlicher zu Kennzeichen der Schule.

6. Die Toyotomi- und Tokugawa-Zeit (1573—1868).

Der letzte Shogun der Ashikaga-Familie wurde 1573 durch den großen Condottieri Oda Nobunaga abgesetzt; aber schon 1582 erreichte auch diesen sein Schicksal. Er fiel durch Meuchelmord, und sein Feldherr Toyotomi Hideyoshi, ein tapferer, reichbegabter Mann aus dem Volke, trat die weltliche Herrschaft über das Chrysanthemum-Land an, der er durch seinen nur halb erfolgreichen Zug nach Korea (1592—98) kriegerischen Glanz verlieh. Einige Jahre nach seinem Tode aber, 1603, riß sein Feldherr aus dem Stamme der Minamoto, Tokugawa Yesasu (gest. 1616), das Shogunat, dessen Residenz von Kamakura nach Yedo verlegt wurde, an sich, und seine Dynastie behielt in den 300 Friedensjahren, die nun folgten, die Zügel der Regierung fest in sicheren Händen. Erst 1868 beginnt die neue Geschichte Japans. Die Toyotomi-Periode (1573—1603) ist von der Tokugawa-Periode (1603—1868) für die kunstgeschichtliche Betrachtung kaum zu trennen.

Die Kunst dieses Gesamtzeitraumes, die sich teils unbewußt infolge der allgemeinen Weltströmung, teils absichtlich infolge des starken Aneignungstriebes der Japaner allmählich der europäischen Auffassung näherte, anderseits aber, namentlich im Kunstgewerbe, das künstlerische Sonderempfinden der Japaner mit seinem Sinn fürs Anmutige, Zierliche, Feine, Natürlich-Unsymmetrische zum vollen Ausdruck brachte, galt in Europa lange Zeit, da man die ältere Kunst Japans nicht kannte oder nicht beachtete, für die allein maßgebende Kunst des blühenden Inselreiches. Heute läuft diese Kunst in Japan wie in Europa Gefahr, unterschätzt zu werden. Die ideale, von ernstem Ringen nach Hoheit und Würde getragene Großkunst ging den Japanern jetzt freilich allmählich verloren; und was an dekorativer Pracht in der Holzschnitzerei und im bunten Farbenglanz am Äußeren, in den großen Gemälden der Kano-Schule im Inneren der Gebäude entfaltet wurde, konnte den Verfall der großen Idealkunst nicht aufhalten. Aber in der Kleinkunst schufen die Japaner jetzt wirklich noch so viel Hübsches, Neues und Eigenartiges, daß wenigstens die Geschichte des japanischen Kunstgewerbes in diesem Zeitraum tatsächlich einen neuen Aufschwung zu verzeichnen hat. Trat die ganze Kleinbildnerei der Netzkes, Inros usw. doch jetzt erst in den Vordergrund. Erhielt die japanische Kunsttöpferei, die sich jetzt zum Porzellan bekehrte, ohne sich dadurch zu verschönern, doch jetzt erst ihr in Europa bekanntestes Gesicht. Ist der ganze japanische Farbenholzschnitt, der in Europa jahrzehntelang als die Quintessenz des japanischen Kunstschaffens galt, doch erst ein Erzeugnis dieses letzten Zeitraumes nationaljapanischer Kunst.

In der japanischen Baukunst trieb der Tempelbau, obgleich der fürstliche Wohnbau jetzt in manchen Beziehungen den Ton anzugeben begann, immer noch manche frische Sprossen am alten Stamm. Buddhistische und shintoïstische Tempel wurden oft bis zur Ununterscheidbarkeit miteinander verschmolzen. Im Anfang der Tokugawa-Zeit kam der sogenannte Gongen-Stil auf. Gongen, ein Beiname des Tokugawa Yesasu, war ursprünglich eine der Fleischwerdungen Buddhas. Wesentlich für den Gongen-Stil ist die Verbindung des Haupttempels und des vor ihm gelegenen Andachtstempels durch einen flurartigen, nunmehr überdachten Zwischenraum. Innerhalb dieses Gongen-Stils aber unterscheidet man den Ishinoma-Stil, bei dem die Zwischenhalle zu ebener Erde tiefer liegt als die beiden Haupträume, zu denen Treppen von ihr hinanführen, vom Chuden-Stil, bei dem die Zwischenhalle in gleicher Höhe

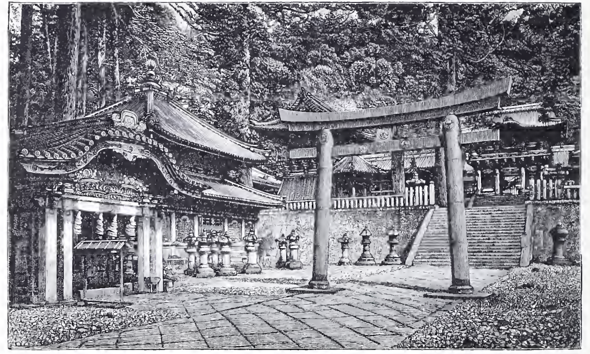


Abb. 283. Der Torii des Yeyasu-Tempels zu Nikko. Nach Photographie.

mit der Haupt- und mit der Andachtshalle gedielt ist. Die Vorbauten (Kohai, S. 307), die auch hier nicht fehlen, pflegen, wie alle Torbauten, mit einem flachrund ausgeschweiften Einschnitt in das Walmdach bedeckt zu sein, der als „Chinesischer Giebel", als Kara Hafu, bezeichnet wird. Im übrigen werden abwechselnd oder nebeneinander alle Dachformen verwandt, die wir kennen gelernt haben. Die Dächer werden im allgemeinen schwerer; sie erweitern sich in verschieden reich verzierten Abstufungen zu immer stärkerem Heraussspringen über die zurückweichenden senkrechten Gebäudewände. Der Hauptbau der Ishinoma-Art des Gongen-Stils ist der berühmte Yeyasu-(Yesas-)Tempel zu Nikko, der der Grabtempel des 1616 gestorbenen großen Tokugawa-Shoguns ist. Sein Enkel, der Tokugawa-Shogun Yemitsu (1632—52), ließ ihn durch Zengoro (Jingoro), den größten Baumeister und dekorativen Holzbildner seiner Zeit, errichten. Der Bau, auch als Toshogu bezeichnet, wird allgemein als das prächtigste, eindrucksvollste Wunderwerk der japanischen Baukunst geschildert. In großartigem Parkbezirk an einen natürlichen Bergabhang gelehnt, besteht er aus einer ganzen Stufenleiter von Tempelgehegen, Einzeltempeln, Torii (Abb. 283) und Pagodentürmen. Bewundernswert ist

der Reichtum der Schnitzereien, mit denen besonders die geschweiften Giebeltore, mit denen aber auch die Haupthallen des Inneren geschmückt sind. Erstaunlich ist die Genauigkeit, mit der die Zimmermannsarbeit an Pfosten, Balken, Sparren, Tragarmen, mit der aber auch die Metallarbeit der bronzenen Beschläge und Kapseln, ja der bronzenen Nagelköpfe durchgeführt ist; und berauschend ist die tiefe, satte, glühende Farbenharmonie, die alles einhüllt. An den äußeren Säulen des inneren Haupttores (Abb. 284) winden sich heilige Drachen in lebendiger Ausführung empor. An den eigentlichen Türpfosten sprießen Mumebäume, deren Zweige sich in voller Frühlingsblütenpracht über den Sturz verbreiten. Darüber ist im Fries des Tores eine große Götterversammlung dargestellt; und Pflanzengewinde und Tierverschlingungen wechseln auch an den übrigen Baugliedern mit feiner geometrischer Ornamentik ab. Die Holzbaukunst hat nirgends und niemals höhere Triumphe gefeiert als hier; und die Holzschnitzerei hat niemals Lebensvolleres geleistet als z. B. in der berühmten „schlafenden Katze“ in der Totenkapelle dieses Tempels. „Wer Zengoros Schnitzereien in Nikko nicht gesehen hat, hat nichts gesehen“, sagen die Japaner. Vorausgegangen war diesem Prachtbau im gleichen Ishinoma-Stil der Yeyasu- oder Toshogu-Tempel von Kunosan bei Shizuoka (1615—24), auf ihn folgte der Toshogu von Tokyo. Zengoros zweites Hauptwerk aber war der Tempel Nishi-Hongwanji in Kyoto, dessen geschnitztes Tor und dessen geschnitzte Felderdecke den ganzen Reichtum, die ganze Weichheit und die ganze lebensvolle Fülle der Holzschnitzkunst des Meisters offenbaren.

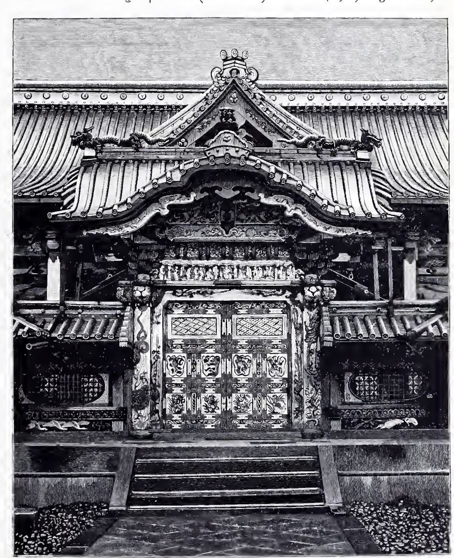


Abb. 284. Haupttor des Yeyasu-Tempels zu Nikko. Nach Anderson.

Als Hauptbeispiele der Chuden-Abart des Gongen-Stils gelten der Tempel zu Katori und der Nezu-Tempel zu Kyoto. Als dritte Abart des Gongen-Stils wird der Yatsumune- oder

Achtfirst-Stil genannt, in dem Flügelanbauten an die Haupthallen eine Fülle reicher Firstlinien und malerischer Giebelansichten erzeugen. Der Hauptbau dieser Art ist das Kitano-Jinja in Kyoto.

Natürlich sind aus der Tokugawa-Zeit, als der uns zunächst gelegenen, die meisten Tempelbauten erhalten, die zum großen Teil Umbauten älterer Gebäude sind. Neue Gesichtspunkte ergeben sie nicht. Auch von den zahlreichen Pagodentürmen, die sich aus dieser Zeit erhalten haben, verdienen nur wenige wegen besonderer Erscheinungen hervorgehoben zu werden. Der fünfgeschossige Turm von Toji bei Kyoto von 1641 ist mit den 57 m, die er mißt, der höchste aller japanischen Türme. Der Turm von Tonomin in der Provinz Yamato bildet mit seinen dreizehn niedrigen Geschossen und übereinandergestellten Dächern eine Erscheinung ganz für sich. Der fünfgeschossige Turm am Yeyasu-Tempel zu Nikko, der 1659 errichtet wurde, zeigt die Besonderheit, daß der Mittelpfosten, der ihn, wie es bei fast allen japanischen Türmen der Fall ist, ohne das Gebälk der Stockwerke zu berühren, frei durchstrebt, nicht, wie in der Regel, auf Fußplatten fest aufsitzt, sondern wie ein Pendel oben aufgehängt worden ist. Ein moderner fünfgeschossiger Normalturm aber neben einem zweigeschossigen buddhistischen Normaltempel des 18. Jahrhunderts ist der des Tonnoji bei Osaka (Abb. 253).



Abb. 285. Holzstatue des Shogun Hideyoshi von Katakori, in der Sammlung Oeder zu Düsseldorf. Nach Bing.

Der Palastbau nimmt in der Tokugawa-Zeit immer üppigere Formen, immer umfangreichere Anlagen, immer prächtigere Ausstattungen in sich auf. Reich mit Arbeiten Zengoros war der Palast von Monoyama zu Fushimi in Kyoto geschmückt. Als besonderer Stil, der sich jedoch nur in der Anlage großer Bücherhallen äußert, wird der „Bibliotheken-Stil" bezeichnet. Ebensogut könnte man vom Teehallen-Stil reden, da die Paläste jetzt vielfach mit besonderen Räumen für die ästhetischen Teegesellschaften ausgestattet werden. Als Hauptpalast im Bibliotheken-Stil wird der Einzelpalast Nidjyo zu Kyoto genannt. Gewaltige Säulen stützen den inwendig bis zur Felderdecke 7 m, auswendig mit dem Dach 20 m hohen Bibliotheksaal, der aufs prächtigste mit vergoldeten, reich bemalten Wänden, schwarz lackiertem, mit Einlagen verziertem Balkenwerk und metallischem Beiwerk geschmückt ist. Die Landschlösser aber entwickelten sich im Laufe des 17. Jahrhunderts zu festen Burgen, die sich auf gewaltigen, abgeböschten Granitquader-Unterbauten erhoben. Wie breitgelagerte Türme mit glatten, weißgetünchten Mauern und geschweiften vorspringenden Dächern erhoben sich die Burgschlösser auf diesen Unterbauten in drei bis fünf Stockwerken. Vorbildlich war das Hideyoshi-Schloß zu Osaka in dieser Art gewesen. Ein ausgebildeter Musterbau der Art ist das 1610 für den Sohn Yeyasus errichtete Schloß zu Nagoya, das als völkisches Denkmal unterhalten wird. Das mächtigste Bauwerk dieser Art mit gewaltigen Steinwällen, Gräben und dreißig Toren aber ist die Befestigung des weitgedehnten, von Yeyasu errichteten Schlosses zu Tokyo. In

Nikko und in Kyoto vollzieht sich der Abschluß der Entwickelungsgeschichte der japanischen Baukunst; und wahrlich, ein kleiner Weg war es nicht, den sie von der einfachen Ainohütte und dem schlichten alten Shintoheiligtum bis zu den eine Fülle farbiger Bildwerke und großer Gemälde bergenden Prachtbauten Yeyasus und seiner Nachfolger durchmessen hatte.



Abb. 286. Stichblatt mit Langusten von Kinai (16. Jahrh.). Nach Gonse. (Zu S. 344.)

In der Geschichte der Bildnerei der Tokugawa-Zeit die Großbildnerei weiter zu verfolgen, würde zwecklos sein. Zahlreiche Bildhauernamen werden noch genannt, auf zahlreiche holzgeschnitzte Tempelbilder wird noch hingewiesen; aber die Künstler und ihre Werke erscheinen nunmehr als verblaßte Schatten der alten Meister und ihrer Schöpfungen. Erwähnt werden mag immerhin, daß in der Toyotomi-Zeit im Hokoji zu Kyoto noch ein $17^1/_2$ m hoher Bronzebuddha aufgestellt wurde, den jedoch 1666 ein Erdbeben zerstörte. An Zahl und Ansehen gewinnen nur noch die Masken, die für den Bedarf der immer beliebter werdenden heiligen No-Spiele (S. 330) von namhaften Meistern, wie Kawachi Iyeshige (gest. 1645) und Tenkaitchi Shinsei, angefertigt wurden. Das Kaiserliche Museum zu Tokyo bewahrt eine lehrreiche Auswahl solcher ebenso lebensvoll wie stilvoll dreinblickenden Masken.

Von den dekorativen Holzschnitzereien Zengoros ist schon die Rede gewesen. Von kleineren Holzbildwerken sei hier nur das tüchtig, wahr und schlicht anmutende Sitzbild des Shogun Hideyoshi vom Meister Katakori genannt, das aus der Sammlung Bing in die reiche Sammlung Oeder in Düsseldorf übergegangen ist (Abb. 285). Es gehört der Toyotomi-Zeit um 1600 an. Die kleinen japanischen Bronzen dieser Zeit, die man am besten in den Pariser Sammlungen, besonders in den Museen Cernuschi und Guimet, gut aber auch in der Sammlung Oeder zu Düsseldorf kennen lernt, Menschen- und Tierdarstellungen jeder Art, sind oft Wunder an Lebendigkeit und Natürlichkeit der Auffassung, an Feinheit und Frische der Durchbildung. Um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert treten auf diesem Gebiete auch namhafte Meister, wie Seimin und seine Schüler, auf. Seimin (1766—1838), dessen Name auf dem Kunstmarkte viel mißbraucht wird, war besonders durch seine kleinen Schildkrötengruppen berühmt, denen er Stil und Leben zu verleihen wußte.

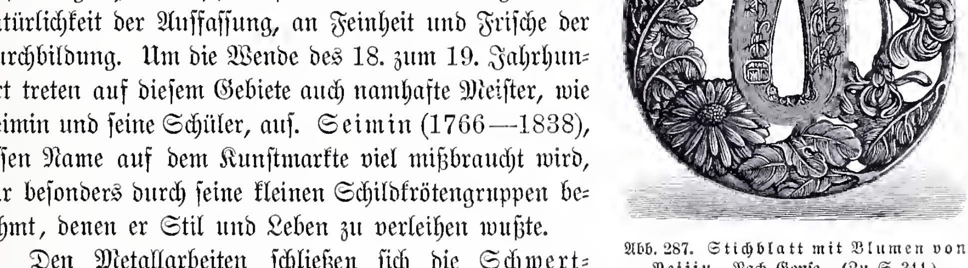


Abb. 287. Stichblatt mit Blumen von Yetjiu. Nach Gonse. (Zu S. 344.)

Den Metallarbeiten schließen sich die Schwertzieraten an, die, dem langen Frieden, der die Schwerter rosten ließ, entsprechend, in diesem Zeitraume immer unkriegerischer, feiner und zierlicher wurden. An die Stelle der Schmiedearbeit der Plattner trat die Gravierarbeit des Ziseleurs. Die reichlich durchbrochene Arbeit wird an den Tsuba (S. 324 und 331) zunächst zur Regel, macht aber später namentlich in den Fällen, in denen ganze Bilder auf der Stichblattfläche wiedergegeben werden, geschlosseneren Bildungen Platz. Die frühen Meister der Familie Shoami in Kyoto zeichnen sich durch geschmackvolle Einlagen in Gold, Shakudo und anderen Metallen

aus. Charakteristisch für den großen Meister Masanori Shoami (17. Jahrhundert) ist die Eisen-Tsuba in Form des Hiraga-Zeichens „No“; charakteristisch für Meister Shigeyoshi II, genannt Myoju (1558—1631), aus der Schwertfegerfamilie der Umetado, die Tsuba aus Sentoku-Bronze mit Silber- und Shakudo-Einlagen in Gestalt von Blättern und Ranken, beide in der Sammlung Oeder zu Düsseldorf. Wir können die Meister und ihre Arbeiten hier nicht aufzählen. Berühmt waren im 17. Jahrhundert die stark durchbrochenen Arbeiten der Familien Ito in Owari, Akasaka in Edo, Hayashi in der Provinz Higo. Ein ganz in Kleeblattformen durchbrochenes Stichblatt des Hayashi Matastichi (1613—99) besitzt die Sammlung Jacoby in Berlin. Prächtig halten feste plastische Massen und dünne durchbrochene Stellen einander an der Oederschen Eisen-Tsuba des Oda Naoka aus der Provinz Satsuma das Gleichgewicht. Die Meister der Familie des Kinai, dessen Stichblatt mit Langusten (Abb. 286) aus der Sammlung Gonse in Paris stammt, reichen vom 16. ins 17., die Meister Tomoyoshi und Yeijin, dessen Stichblatt mit Blumen (Abb. 287) ebenfalls Gonse gehörte, vom 17. ins 18. Jahrhundert hinein. Die „offiziellen Hofprofessoren der Shogune“ (Kümmel) waren im 17. und 18. Jahrhundert auf diesem Gebiete die Goto, wie die Kano auf dem Gebiete der Malerei. Gerade ihre Arbeiten aber zeigen, wie Kümmel hervorhebt, trotz der Drachen und Löwen, die sie vorzugsweise darstellten, daß sie nicht für Kampfschwerter, sondern für Zierschwerter bestimmt waren. Im Gegensatz zur Schule der Familie Goto schlug die Schule der Familie Yokoya, namentlich Yokoya Somin (1670—1733), neue Wege ein, die in den Gravierungen der Schwertzieraten „die reiche und weiche Bewegung des Pinselstriches der Tuschmeister wiederzugeben sucht“ (Kümmel). Eine Richtung für sich schlug im 17. und 18. Jahrhundert mit ihren eingelegten, tief ziselierten, aber hoch hervortretenden Reliefs die Ziseleur-Schule von Nara ein, von deren Hauptmeistern Toshinaga I von 1667 bis 1737, Yasuchika I von 1670 bis 1740, Iwamoto Konkwan von 1744 bis 1801 lebten. Von dem zuletzt genannten Meister besitzt die Sammlung Jacoby in Berlin eine Tsuba aus der Shakudo-Legierung mit dem eingelegten Goldrelief eines einseitig der Rundung des nicht mehr durchbrochenen Stichblattes eingeschmiegten Hoo-Vogels.


Abb. 288. Die Dichterin Komati. Netske von Miwa. Nach Gonse.

Hier schließt sich dann von selbst die kleine Kunstwelt der Netsuke (Netske) an, jener zum Anhängen aller möglichen Gebrauchsgegenstände, namentlich der lackierten Spezereibüchschen, der „Inro“, bestimmten, manchmal auch als Petschaft zum Siegeln benutzten Knöpfe, die schon in der Einleitung (S. 300) eingehend gewürdigt worden sind. Es gibt Kunstfreunde, die in ihnen den eigentlichen Geist der japanischen Kunst verkörpert sehen. Hat Albert Brockhaus ihnen und ihrer Geschichte doch einen Riesenband von 482 Seiten gewidmet. Sie bestehen aus allen erdenklichen Stoffen, die sich schnitzen lassen, aus Holz, Elfenbein, Horn und Knochen, aus Korallen, aus Steinen und Metallen jeder Art, namentlich aus weicher gelber Bronze und den Mischmetallen Shibuichi und Shakudo, die aus Kupfer, Silber, Gold, Blei und Eisen zusammengebunden sind. Die Gegenstände, die ihrer rundlichen, eckenlosen Art bewundernswert angepaßt werden, umfassen die ganze Welt der natürlichen Erscheinungen und künstlerischen Gestaltungen: Natur- und Fabeltiere, Masken und Tierköpfe, menschliche Figuren aus der Heiligenlegende, der Geschichte, der Dichtkunst und dem Leben.

Für die Kunstgeschichte beginnt die Geschichte der Netsuke natürlich erst mit ihrer künstlerisch-

bildnerischen Gestaltung; und diese scheint, wenn auch früher schon Werke der chinesischen oder japanischen Kleinkunst als Netske benutzt worden sein mögen, doch erst mit der Zeit der Toyotomi und Tokugawa zu Ende des 16. Jahrhunderts zu beginnen. Die meisten erhaltenen Netske gehören dem 17., 18. und 19. Jahrhundert an. Die Schnitzer von Beruf, die sich ihrer Herstellung widmeten, waren manchmal zugleich Maler oder Lackkünstler, oft zugleich Maskenschnitzer. Brockhaus zählt 2000 bekannte Namen solcher Schnitzer auf. Hervorgehoben seien die Meister der Schnitzerfamilie Deme, die in Ono und in Kyoto wohnte, hauptsächlich aber noch Maskenschnitzerei betrieb. Dohaku Deme lebte 1633—1715. Der erste berufsmäßige Netske-Schnitzer soll Rifuho Hinaga (1601—70) gewesen sein. Hon-ami-Koyetsu war sein Zeitgenosse. Ogata Korin (1660—1716) und sein Schüler Ogawa Ritsuo (1663—1747) waren in allen Kleinkünsten bewandert. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war Yoshimura Shugan durch seine phantastischen, farbigen, aus Holz geschnitzten Netske, O-gasawa J-sai durch seine Netske aus Elfenbein oder Walfischknochen berühmt. Einer der eigenartigsten und keckten dieser Meister aber war Miwa, dessen Netske in Gestalt der alten Dichterin Komati unsere Abbildung 288 wiedergibt. Tadatoshi aus Nagoya (18. Jahrhundert) zeichnete sich durch Schnecken (Abb. 255), Schlangen, Hunde, Kürbisse und Lotosblumen aus, verschmähte aber auch figürliche Darstellungen keineswegs. Auch Tomotada, dessen Stiere und Ratten beliebt sind, entstammte dem 18. Jahrhundert. Schon dem 19. Jahrhundert aber gehören Schnitzer wie Koretaka, Shugetsu, Tametaka, Tsune-nori und Yasunori an.

Erhalten haben sich kunstgeschichtlich lehrreiche Netske in allen Sammlungen der Welt, die japanische Kunstwerke bewahren. Die meisten von allen öffentlichen Sammlungen besitzt das Kaiserliche Museum zu Tokyo; aber sie fehlen in keiner öffentlichen und privaten Sammlung japanischer Kunstgegenstände.

Die Netske bilden den Übergang zu den Lackarbeiten, zu deren wichtigsten Erzeugnissen der Tokugawa-Zeit, neben größeren Kisten, Kasten und Tischplatten, jene Inro benannten, als Anhänger an der Netske getragenen kleinen Medizin-, Siegel- und Rauch-Dosen gehören, die ebenfalls das Entzücken mancher Sammler sind. Kyoto blieb auch in der Tokugawa-Zeit ein Hauptsitz der Lackkunst, deren Technik sich auf der höchsten Höhe erhielt, während die künstlerische Gestaltungskraft, indem sie sich den Gesetzen dieser Technik nicht mehr unterwarf, allmählich erlahmte. Reiche Einlagen von Perlmutter, Gold, Silber, Korallen, Elfenbein, Schildpatt und Steinen jeder Art gaben der Oberfläche ein buntes, schillerndes, oft unruhiges, oft aber auch in glühender Farbenharmonie strahlendes Leben. Künstlerisch unerfreulich sind die berühmten glitzernden Arbeiten der frühen Tokugawa-Meister dieses Kunstzweiges, von denen Koami Nagashige (1549—1601) und Igarashi Doho genannt seien. Reizend und anmutig erscheinen die Lackarbeiten der Familie Shunsho, deren erster Meister, Yamamoto Shunsho, von 1610 bis 1682, deren letzter, Harutsugo Shunsho, von 1703 bis 1770 lebte. Die Sammlung Jacoby zu Berlin besitzt seinen Kastendeckel mit der ansprechenden Darstellung eines Lotosteiches, über dem die Vögel flattern. Äußerlich prunkvoll sind die vielgenannten Arbeiten Ritsuos (1663—1747). Allen diesen Meistern unendlich überlegen aber sind die beiden größten Lackkünstler Japans, die zugleich zu den größten Malern ihrer Zeit gehören, Honami Koyetsu (Koëtsu), der 1637 starb, und Ogata Korin, der von 1661 bis 1716 lebte. In ihren Arbeiten wird die Wucht und Freiheit ihres Verzierungsstiles, der aus ihrem malerischen Empfinden hervorwächst, von der glänzendsten Technik getragen. In breitem Relief heben die Einlagen von Blei, von Gold und von Perlmutter sich von dem

lichten Goldgrund ab. Originalarbeiten Koëtsus sind freilich kaum nachweisbar, wenn auch der prächtige Kasten der Sammlung Yamamoto Tatsuo als solche gilt; doch lebt sein Stil in den Werken seiner Nachfolger weiter. Von Koëtsus Enkelschüler Korin, dem Vielseitigen, haben sich immerhin einige sichere Lackarbeiten erhalten. Als Eigentum eines deutschen Sammlers führt Kümmel den prächtigen Lackkasten Korins mit den bleiernen, perlmutterstämmigen Zedern auf dem goldschimmernden Grunde an. Der Wald und der Torii von Miwa sollen dargestellt sein. Als Maler werden wir beide Meister noch kennen lernen.

Wie die Lackkunst steht auch die Keramik gewissermaßen im Übergang von der Bildnerei zur Malerei. Die Kunsttöpferei nahm in ganz Japan einen neuen Aufschwung, seit der Shogun Hideyoshi von seinen siegreichen Feldzügen nach Korea (1592 und 1597) eine Anzahl geschickter Töpfer nach Japan entführt und in verschiedenen Provinzen seines Reiches angesiedelt hatte. Die hauptsächlichsten Werkstätten für farbig glasiertes Steinzeug entstanden jetzt in Karatsu (Provinz Hizen), der größten jener koreanischen Töpfer-Ansiedelungen, in der Hauptstadt Kyoto (Provinz Yamashiro) und auf der großen Südinsel Kiushu in der Provinz Satsuma.



Abb. 289. Kyoto-Ware. Tongefäß von Ninsei. Nach Bing.

Von den Karatsu-Waren, die durchweg von koreanischen Töpfern herrühren, ist das „Altkorea" (Okugori) durch seine rauhe, stoffartige Oberfläche, das „Ekaratsu" durch seine leichthingeworfene Bemalung mit braunen und blauen Verzierungen, das Chosen-Karatsu durch seine manchmal regenbogenartig schillernde bläulichweiße Glasur bekannt.

In Kyoto erlebte zunächst das Raku-Yaki (S. 292 u. 332) durch den großen Lackmeister Koësu (S. 345; gest. 1637) und dessen Enkel Kuchu (1603—84) neue Triumphe, die der gleichalterige, durch seine weichen bernsteinfarbigen Glasuren berühmte Rakumeister Choëmon (Chozaëmon) 1666 nach Ohi (Provinz Kagi) verpflanzte. Noch berühmter als durch sein Raku-Yaki aber ist Kyoto als Töpferstadt durch seine mit malerischem Schmuck versehene Ware der Tokugawa-Zeit geworden, deren Darstellungen sich, noch weit entfernt davon, Gemälde nachahmen zu wollen, fein und stilvoll einem Teil der Gefäßform anschließen. Diese glasierte Tonware von Kyoto ist in ihrer geistvollen Derbheit, ihrer impressionistischen Bemalung, ihrer tiefen, satten und schlichten Farbensprache das höchste Entzücken der Kenner. Ein Stückchen bleibt immer unglasiert, um den Ton zu zeigen. Der Ablauf und die Tropfung der Glasur werden manchmal im dekorativen Sinne stilistisch verwertet. Die landschaftlichen Motive der Ziermalerei sind stets der Technik entsprechend stilisiert. Die Entwickelung knüpft in Kyoto auch an berühmte Künstlernamen an. Der Maler Ninsei, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts lebte, gilt auf diesem Gebiete als der große Meister, der die japanische Kunst von chinesischem und koreanischem Einflusse befreite. Auf ihn wird der köstliche Farbendreiklang gold-blau-grün auf rahmfarbenem Grunde zurückgeführt, der vielen Gefäßen der Werkstätten von Kyoto einen so eigenartigen Reiz verleiht. Ninseis Erfindungsreichtum bewährte sich in den Formen seiner Gefäße wie in den kleinen plastischen Bildwerken, die er schuf. Sein in Abbildung 289 wiedergegebenes Gefäß ist einem illustrierten japanischen Werke entlehnt. In der ersten Hälfte des

18. Jahrhunderts aber nahm Korins jüngerer Bruder und Schüler Kenzan (1661—1742), dem Brinckmann eine besondere Schrift gewidmet hat, als japanischer Zierkünstler eine nicht minder bevorzugte Stellung in Kyoto ein als Korin selbst auf dem Gebiete der Lackkunst. Gerade Kenzan schuf die beliebtesten Töpfe und Geräte für den Gebrauch der Teegesellschaften; gerade er verband eine frische und doch tiefe landschaftliche Naturanschauung mit außerordentlichem technischen Stilgefühl; gerade sein Farbensinn, der oft smaragdgrüne Flächen betont, ist von einer Wucht und Pracht, die ihresgleichen suchen. Übrigens soll Korins älterer Bruder, der berühmte Maler Ogata Korin (S. 346), dem Tajima und Perzynski besondere Hefte gewidmet haben, ihm manchmal bei der Bemalung seiner Gefäße so offensichtlich an die Hand gegangen sein, daß die feinsten Kenner solche Gefäße als Korin-Yaki vom Kenzan-Yaki unterscheiden. Eine der erlesensten, wenn auch nicht größten öffentlichen Sammlungen von Kyoto-Waren dieser Art besitzt das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.

In der Provinz Satsuma endlich haben die koreanischen Überlieferungen sich am längsten erhalten. Die echte und unechte moderne Satsuma-Ware, die, jüngsten Ursprungs, Europa gegenwärtig ebenso überschwemmt wie das Hizenporzellan im vorigen Jahrhundert, braucht uns den Geschmack an dem echten alten „Satsuma" nicht zu verderben. Das schönste „Alt-Satsuma" ist, wie Brinckmann sagt, „jene edle Ware, deren rahmweiße oder elfenbeinfarbene, fein und gleichmäßig gekrackte Glasur anderthalb Jahrhunderte den einzigen Schmuck des nur zu kleinen Gefäßen verarbeiteten Satsuma-Tones bildete, später aber einen so köstlichen Grund für die zarten goldenen und farbigen Malereien des echten Nishiki-de-Satsuma (Brokatmalens) darbot". Das in unserer Abbildung 290 wiedergegebene Gefäß dieser Art gehörte der Sammlung Bing in Paris.


Abb. 290. Alte Satsuma-Vase, aus der Sammlung Bing zu Paris. Nach Gonse.

Neben die glasierten Tonwaren, die nach wie vor der Stolz Japans sind, treten jetzt aber auch die eigentlichen, den chinesischen nachgebildeten Porzellane. Den Japanern gelang es teils mit Hilfe der Koreaner, teils durch eigene Studien in China, wenigstens hundert Jahre früher als den Europäern, die Geheimnisse der chinesischen Porzellanfabriken zu ergründen. Schon ins 16. Jahrhundert fallen die Anfänge japanischer Porzellanerzeugung in der Provinz Hizen. Aber erst nachdem der Koreaner Ri Sampei um 1605 die mächtigen Kaolinlager von Izumiyama (Provinz Hizen) entdeckt und 1646 der Japaner Sakaïda Kakiëmon einem Chinesen das Verfahren, mit Schmelzfarben auf die Glasur zu malen, abgesehen, nahm die Porzellanerzeugung in Japan einen wirklichen Aufschwung. Nun entstanden in Arita (Provinz Hizen) jene gewaltigen Porzellanwerkstätten, die zunächst natürlich für die Gebrauchsbedürfnisse der Japaner, bald aber auch für die Luxusbedürfnisse der Europäer arbeiteten und für ihre Ware einen starken Absatz im fernen Westen der Alten Welt fanden. Wie nach der Provinz Hizen und dem Fabrikort Arita werden diese Erzeugnisse auch nach dem Ausfuhrhafen Imari benannt. In Europa sind sie besonders reich in den Museen von Amsterdam und Dresden vertreten. Seit Ernst Zimmermann die Dresdener Sammlung untersucht und neu geordnet hat, wissen wir, daß sie nicht nur, wie man neuerdings eine Zeitlang annahm, reich an jenen gleich in ganzen Sätzen zu dreien oder fünfen hergestellten, im Farbendreiklang blau, rot, gold strahlenden Prunkvasen ist, die, nur für die Ausfuhr bestimmt, in

Japan kaum als japanisches Gut angesehen werden, sondern auch treffliche Beispiele älterer, besserer, für die Japaner selbst hergestellter Porzellane besitzt. In einer ersten Gruppe, deren Hauptstück eine 56 cm breite Schale ist, herrschen ein helles Blau, ein helles bläuliches Grün und etwas Eisenrot. Der zweiten Gruppe, deren Blumen, Landschaften und Ranken, durch deckende, lineare Grundmuster verbunden, in leuchtendem, lackartigem Rot und tiefem Blau glänzen, gehören nur Schalen und Deckeltassen an. Unter dem Blauporzellan einer dritten, bisher in Dresden für chinesisch gehaltenen Gruppe ragen zwei Schalen in Blumenkelchform hervor. „Das Kobaltblau", sagt Zimmermann, „erreicht zwar nie die Kraft und Tiefe wie in den besten Leistungen der chinesischen Kunst, übertrifft diese aber bei weitem durch das Raffinement seiner künstlerischen Verwendung." Zu den japanischen Porzellanen, die die Japaner selbst kaufen und schätzen, gehören zunächst die Gefäße von Okochi, nördlich von Arita, von denen das für die Familie Nabeshima gearbeitete Nabeshima-Yaki sich durch die Zartheit seines Unterglasurblaues und die Schlichtheit seiner Verzierungen auszeichnet, sodann die Töpfe von Mikoshiyama auf der Insel Hirudo (Mikochi-Yaki oder Hirudo-Yaki), auf denen Reliefzieraten eine Rolle spielen, vor allem aber die Gefäße von Kutani in der Provinz Kaga, die zu den schönsten in Japan gerechnet werden. Die Vorlagen für die reizvollen Schmelzmalereien des Kutaniporzellans, die in der prächtigen Zusammenstellung von Smaragdgrün, Strohgelb und Violett über die schwarz umrissenen Zeichnungen gelegt wurden, pflegte kein geringerer als Kano Tanyus bester Schüler, Kuzumi Morikaghe, zu liefern. Man sehe die prächtige Frühlingslandschaft auf der in unserer Abbildung 291 wiedergegebenen Schüssel aus der Sammlung Gonse in Paris. Zu schildern, wie die japanische Porzellankunst sich im 19. Jahrhundert, hauptsächlich unter dem Einflusse des auf diesem Gebiete haltlosen europäischen Geschmackes, weiter entwickelte, aber wäre eine unerfreuliche Aufgabe.



Abb. 291. Japanische Porzellanschüssel von Morikaghe, aus der Sammlung Gonse in Paris. Nach Gonse.

Auf dem Gebiete der Malerei trieben in der Toyotomi-Zeit die Unkoku-Schule (S. 337) Sesshus und die Soga-Schule Soga Jasokus (S. 336) noch einige frische Sprossen, namentlich aber weisen die Familien Kano und Tosa nicht nur in der Toyotomi-Zeit, die den Übergang vom 16. ins 17. Jahrhundert mitmacht, sondern auch in der eigentlichen Tokugawa-Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts noch manche Namen von goldenem Klange auf. Aber das Gold erweist sich bei näherer Betrachtung immer weniger als echt. Zu tiefer gehenden Wirkungen bringen es, bezeichnend genug, nur noch die Meister, die den Regelzwang der Schulen abstreiften, um entweder ihre Kraft in den Dienst der Zier- und der Kleinkunst zu stellen oder die Augen aufzumachen und die Natur und das Leben, die Natur ihres Landes und das Leben ihres Volkes, die japanische Natur und das japanische Leben, mit neuen, eigenen Blicken zu betrachten. Wir werden sehen, wie diese Meister, die Meister der Zier- und Kleinkunst und die Meister der Ukiyoye- und der Shijo-Schule, die von der hohen Kritik verachtet, von unserem Empfinden aber begrüßt werden, sich aus der Kano- und der Tosa-Schule loslösen.

An der Spitze der Kano-Schule dieses Gesamtzeitraumes steht Kano Eitokus (S. 339) Schüler und Schwiegersohn Kano Sanraku. Lag die Bedeutung von Eitoku, nach Fenollosa dem letzten großen japanischen Künstler, „dessen Herz von dem inneren Feuer brannte, das sich an der Fackel der chinesischen Sung-Dynastie entzündete“, hauptsächlich in den großen Gemälden, mit denen er die Schlösser der Großen seiner Zeit schmückte, so war Kano Sanraku (1559 bis 1635) vielleicht der erste Meister, der, die Schranken des Chinesentums durchbrechend, sich der Darstellung von Volksszenen zuwandte. Im Tempel Nishi Hongwanji zu Kyoto befinden sich sein Faltschirm mit Adler und Geier und sein Breitbild mit einem Reiter-Jagdzug, im Myoshinji zu Kyoto das Morgenbild, das deutliche Anklänge an die Tosa-Schule zeigt. Auch im British Museum und in der Bostoner Sammlung befinden sich Bilder des Meisters. Kano Sanrakus Schüler und Adoptivsohn Kano Sansetsu (1590—1652) malte vorzugsweise



Abb. 292. Regenlandschaft von Tanyu, aus der Sammlung Ernest Hart in London. Nach Anderson.

Landschaften, Vögel und Blumen. Seine Regenlandschaft an schroffer Felsenküste im British Museum zeigt ihn von seiner besten Seite. Auch Eitokus Schüler Kano Yusho (1533—1615), der sich in Sanrakus Sinne entwickelte, Kano Naonobu (gest. 1651) und sein Sohn Kano Tsunenobu (gest. 1683) gelten als Leuchten der Kano-Schule ihrer Zeit; der bedeutendste, fruchtbarste und vielseitigste von allen aber war Kano Tanyu (1602—74), der ältere Bruder Naonobus. Er malte buddhistische Bilder, weltliche Geschichten, Landschaften und Tierstücke. Prächtig wirken seine dekorativen Wandbilder im Nagoya-Schlosse (S. 342); lebendig ist sein Reiterzug im Toshogu-Tempel zu Nikko; packend sind seine Tigerbilder im Nanzenji zu Kyoto. Zu seinen Meisterwerken gehören die Darstellungen des Konfuzius und zweier seiner Schüler im Bostoner Museum. Stimmungsvoll in ihrer „Naturnähe“ ist die abgebildete Regenlandschaft aus der Sammlung Ernest Hart in London (Abb. 292).

Die Tosa-Schule könnten wir durch diesen ganzen Zeitraum hindurch an der Hand von Meistern wie Tosa Mitsuoki, der 1691 starb, Tosa Mitsugoshi, der bis 1772 lebte, und Tosa Mitsusada, der 1806 starb, verfolgen; diese Maler werden als Zierden der Tosa-Schule angesehen; und zahlreiche Werke ihrer Hand sind erhalten; aber ihre Kunst gehört nicht mehr der Flut-, sondern der Ebbezeit ihrer in ausgetretenen Geleisen verharrenden Schule an.

Wir tun besser daran, uns den Meistern der „Zierkunst-Schule" zuzuwenden, die wir zum Teil schon kennen gelernt haben. An ihrer Spitze steht Honnami Koyetsu (Koëtsu; S. 345—346; 1557—1637), der ursprünglich ein Schüler Kano Yushos war, aber auch die Tosa-Meister studiert hatte, ehe er zur Lackkunst (S. 345) und zur Rakukunst (S. 346) überging. Eine seltene, leidenschaftliche Linien- und Farbenwucht zeichnet seine Darstellungen aus. Gemälde seiner Hand sind selten. Im Shimbi Taikwan (XIV, 24) wird ihm nur ein üppiges Lotosblumenstück im japanischen Privatbesitz zugeschrieben. In den Berliner Museen aber finden sich einige Albumblätter seiner Hand (Abb. 293), die Cohn begeistert geschildert hat. „Eine Synthese von Schrift, Ornament und Illustration" nennt er sie. Wald und wilde Wasserstürze, Schilf und bewegte Weiherwasser sind, breit und gewaltsam hingestrichen, von mächtigem, dekorativ erhöhtem Naturleben erfüllt. Wie Koyetsu hatte auch sein Freund und gelegentlicher Mitarbeiter Sotatsu (gest. zwischen 1624 und 1643) die Kano- und Tosa-Schule studiert, bis er sich selbständig entwickelte. Wild phantastisch ist sein Wind- und Donnergott im Kenninji zu Kyoto; dekorativ empfunden sind seine Wild-Darstellungen in japanischem Privatbesitz; am berühmtesten aber war er als Blumenmaler: wirklich groß empfunden ist z. B. sein Wasserrosenstück bei Herrn Sokichi Sakai in Tokyo. Die Darstellungen seiner Wandschirme pflegen sich von Gold- und Silbergründen abzuheben.



Abb. 293. Albumblatt von Honnami Koyetsu, in den Berliner Museen. Nach Cohn.

Schüler Tanyo Kanos war Kano Morikaghe oder Morikaghe Kuzumi, der der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört. Als Maler werden ihm in verschiedenen Sammlungen verschiedenartige Bilder zugeschrieben. Indessen wandte er sein bestes Können, wie schon erwähnt (S. 348), der Porzellanmalerei zu.

Als Hauptmeister dieser Art aber gilt Ogata Korin (1655—1716), der ein Schüler Sotatsus war. Als Lackkünstler haben wir ihn schon (S. 345—346) kennen gelernt. Den „japanischsten aller japanischen Maler" nannte Gonse ihn. Gewaltige Naturkraft und dekorative Wucht atmet sein Sturm- und Donnergott beim Grafen Satomichi Tokugawa in Kyoto. Blühende Pracht strahlt sein Faltschirm beim Prinzen Iwakuri ebendort mit Blumenstücken aus, die die verschiedenen Jahreszeiten veranschaulichen. Zu den großartigsten Werken aber gehört sein Faltschirm mit den um schroffe Klippen brandenden, völlig naturwahren und doch völlig stilisierten Meereswogen im Museum zu Boston (Abb. 294).

Die neue natürliche Richtung aber, die bald unter dem Namen Ukiyoye (Schule dieses Jammertals) bekannt werden sollte, zweigte sich von der Tosa-Schule ab, die, wie wir wissen, von Anfang an das Volkstümliche und Nationale gepflegt hat. Ihr Gründer war Matabei Iwasa

(1578—1650), der von den Bildern aus dem täglichen Leben, die er malte, Ukiyo Matabei (auch Matahei geschrieben) genannt wurde. Daher der Name Ukiyoye. Wunderbar wirkt sein pyramidal aufgebautes, durch den mächtigen Mantel breitschulterig eckiges, durch seine lebendigen Züge ausdrucksvolles Dichterbildnis des Minamoto Shitago im Toshogu-Tempel zu Musashi, der 35 ähnliche Dichterbildnisse, alles Mantelfiguren mit geistreichen Gesichtern, besitzt. Volksbilder seiner Hand befinden sich in japanischem Privatbesitz.

Matabei wirkte in seinem Sinne schulbildend in Kyoto. Sein Hauptschüler oder doch Nachfolger Hishikawa Moronobu (um 1617—94, nach anderen 1637—1714) gehört zu den beliebtesten japanischen Sittenmalern seiner Zeit. Sittenbildlich anziehender als künstlerisch wirkt sein Makimono mit der Darstellung von Gesellschaftsbooten auf anmutigem Flusse im Kaiserlichen Museum zu Tokyo. Ein ähnliches Stück in den Berliner Museen bezeichnete Gierke als „anerkannt das beste von ihm übriggebliebene Stück und in Japan sehr bekannt".

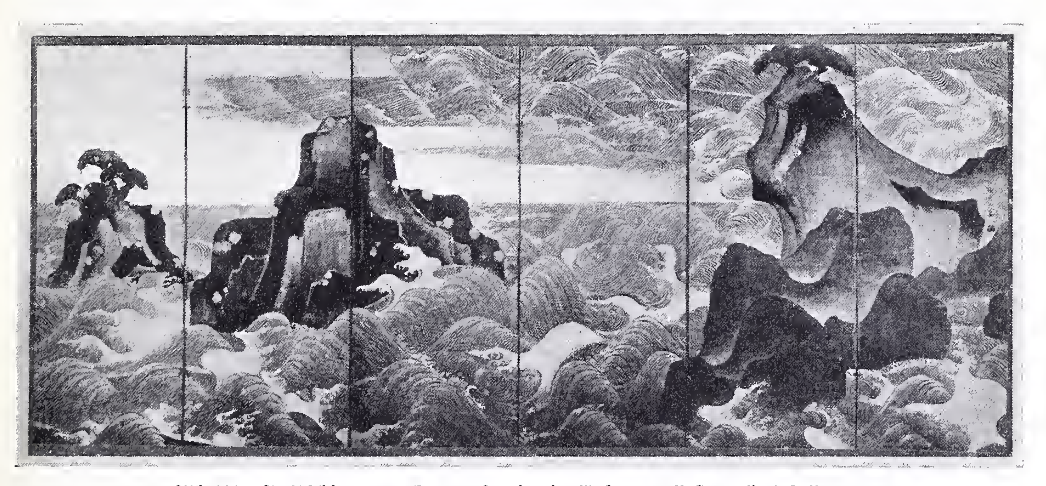


Abb. 294. Faltschirm von Ogata Korin, im Museum zu Boston. Nach L. Binyon.

Der Zierkunst wandte er sich zu, indem er Muster für die Seidenmaler und Sticker Kyotos schuf. Vor allem aber zeichnete er für den Farbenholzschnitt. Auch diese Technik brachte er zu künstlerischer Vollendung. Der Farbenholzschnitt ist von nun an fast unauslöslich mit der Geschichte der Malerei verbunden. Doch werden wir ihm immerhin besser zum Schlusse eine Sonderbetrachtung widmen. Als einer der vielseitigsten und bedeutendsten Maler der frühen Ukiyoye schließt sich hier aber noch Hanabusa Itsho (1652—1714) an, ein Schüler Kano Yokunobus, eines jüngeren Bruders Kano Tanyus. Itsho verbreitete die Art der Ukiyoye frisch, keck und farbenfroh in Yedo, der neuen Hauptstadt. Natur- und Stilgefühl sind noch köstlich in seinen „Schwalben am Wasserfall" beim Vicomte Masanao Inaba in Kyoto vereinigt. Bilder aus dem Volksleben von seiner Hand befinden sich in anderen japanischen Privatsammlungen. In den Berliner Museen wurden oder werden ihm zwei Makimono zugeschrieben, deren eines Bergwerksarbeiter, deren anderes japanische Feste schildert.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war der Sieg der „realistischen" Schulen in Japan so ziemlich entschieden; und wenn neuere Forscher auch zum Teil gar nichts von dieser Kunstrichtung wissen wollen, zum Teil nur die Kunst der ersten Jahrzehnte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als berechtigt gelten lassen, die Kunst der dann folgenden Jahrzehnte,

in denen der anfangs in Europa vergötterte Hokusai hervortritt, als schon angekränkelt von europäischem Raumgefühl und europäischer Naturempfindung bezeichnen, so brauchen wir die Berechtigung dieser Urteile doch nur teilweise zuzugestehen. Die absichtlichen Nachahmungen europäischer Kunst kommen für uns überhaupt nicht in Betracht. Die Anwendung europäischer Anilinfarben bezeichnet auch nach unserem Geschmack einen Rückschritt. Wenn aber die klugen Augen der Japaner jetzt allmählich entdeckten, daß es eine noch andere künstlerisch verwertbare Perspektive, eine noch wissenschaftlichere Anatomie gab, als den Chinesen bekannt gewesen, so können wir ihren Künstlern um so weniger verdenken, von diesen Entdeckungen einen mäßigen Gebrauch zu machen, je weniger sie zugleich aufhörten, ihre ostasiatische Natur mit ostasiatischen Augen anzusehen. Auch beginnen diese Entdeckungen tatsächlich schon bald nach 1750. Shunsho, Harunobu und Kiyonaga haben in ihrer stilvollen Art dem neuen Raum- und Formgefühl kaum geringere Zugeständnisse gemacht als Hokusai und seine Mitstreber, deren Naturgefühl allerdings manchmal stärker war als ihr Stilgefühl.



Abb. 295. Meise und Käfer. Malerei von Okyo, aus der Sammlung Gonse in Paris. Nach Gonse.

Übrigens hätte es merkwürdig zugehen müssen, wenn die neue Ära nicht auch eine abermalige chinesische Wiedergeburt erzeugt hätte, die sich als natürliches Gegengewicht gegen die realistischen Shijo- und Ukiyoye-Schulen einstellte. Das Auftreten des chinesischen Malers Schen-Nan-P'in (S. 288) in Japan, der 1731 in Nagasaki landete, tat das Seine dazu. Wir werden sehen, daß selbst die Meister der Shijo-Schule nicht unberührt von dieser Strömung blieben. Als ihr Hauptmeister sei Buncho Tani (1768—1841) genannt, dessen Panorama des Tempels Ishiyamadera mit der stilisierten Meeresbrandung in dem Tempel dieses Namens in Omi nicht minder chinesisch wirkt als sein Felsen- und Wasserfallbild beim Grafen Satotaka Tokugawa. Auf andere, wie Kikuchi Yosai, der von der Kano-Schule ausgegangen war, sich aber im Anschluß an die Shijo-Schule verselbständigte, kommen wir zurück.

Die Shijo-Schule, deren Sitz Kyoto war — sie hatte ihren Namen von einer Straße Kyotos —, und die moderne Ukiyoye, die eigentliche volkstümliche Schule — auch Vulgärschule oder Kunsthandwerkerschule genannt —, deren Hauptsitz Yedo war, strebten in annähernd paralleler Richtung verwandten Zielen zu. Doch benutzte die Shijo-Schule bei diesem Streben vorzugsweise noch die von den Chinesen gebahnten Geleise, während die Ukiyoye sich auch ihre Bahnen selber schuf.

Die vier Großmeister der Shijo-Schule sind Okyo Maruyama (1733—95), Goshun Matsumura (eigentlich Gekkei, auch Yenzan genannt; 1741—1811), Sosen Mori von Osaka (1747—1821) und Kikuchi Yosai (1788—1873). Ein fünfter, Ganku (1749 bis 1838), reiht sich ihnen nur mittelbar an. Okyo war von dem chinesischen Stile Schen-Nan-P'ins, der sich damals in Nagasaki niedergelassen hatte, ausgegangen, erreichte aber durch strengstes

Naturstudium, besonders in der Darstellung von Vögeln, Insekten, Fischen und Blumen, eine durchaus nationale, mit miniaturartiger Feinheit verbundene Unmittelbarkeit der Wirkung. Sein hier wiedergegebenes Bild aus der Sammlung Gonse in Paris ist ein schlichtes Beispiel seiner Art (Abb. 295). Der Tempel Enman-in in der Provinz Omi besitzt ein prachtvolles Bild wilder Gänse über Meereswellen und sittenbildliche Darstellungen seiner Hand, die Glücks- und Unglücksfälle darstellen. Goshun kam von der Kano-Schule her, lenkte aber an der Hand Okyos ins volkstümliche Fahrwasser ein. Er ist ein Landschaftsmaler von großer Frische und Natürlichkeit, wenn auch noch von chinesischer Grundauffassung; er lieferte Vorlagen für die Sticker Kyotos und wurde besonders durch die Heranbildung von Schülern der einflußreichste Meister der Shijo-Schule. Sehr reizvoll ist sein Bambusbild bei Herrn Shoseki Kose in Kyoto. Der japanische Privatbesitz ist reich an Bildern seiner Hand, die mit wenig Mitteln große Wirkungen erzielen. Sosen war der große Tiermaler dieser Schule. Vor allen Dingen hat er den japanischen Affen in den Wäldern des Südens bei allen seinen Spielen und Sprüngen belauscht. Nach Anderson stellen neun Zehntel seiner Bilder Affen dar. Zum Teil von flüchtiger Breite, zum Teil von zartester Feinheit der Durchführung, verbinden sie große Frische der Naturbeobachtung mit köstlicher Unmittelbarkeit des künstlerischen Reizes. Sein Affe aus der Sammlung Gonse (Abb. 296) kennzeichnet ihn zur Genüge. Schlicht und natürlich wirkt sein weidendes Dammwild im British Museum. Als Hühnermaler von Bedeutung, dem Tajima eine Sonderschrift gewidmet, ging Ito Jakusho (1705—1800) Sosen voraus. Yosai ist der eigentliche Figurenmaler dieser Schule, zugleich einer der bekanntesten japanischen Künstler des 19. Jahrhunderts. Aus der Kano-Schule hervorgegangen, zur Shijo-Schule übergegangen, widmete er sich besonders geschichtlichen Trachtenstudien. Zugleich ist er einer der wenigen Angehörigen der Shijo-Schule, die für den Holzschnitt arbeiteten. Sein großes zwanzigbändiges Werk „Zenken kojitsu“ stellt die Helden Japans in ihren Taten, die Dichter und Denker des Sonnenaufgangs-Reiches in ihrem Trachten und Träumen dar. In seinem Stil ist wenig Chinesisches zurückgeblieben, vielleicht aber wirklich schon zu absichtlich Europäisches aufgenommen. Das British Museum besitzt ein Bild seiner Hand, das das Emporsteigen eines Weisen durch Nebel zum Lichte darstellt. Ganku endlich, der eine große eigene Schule in Kyoto gründete, knüpfte mit seinen Darstellungen, besonders mit seinen berühmten schwarz-weißen Tierbildern, wieder an die chinesischen Meister der Sung-Dynastie an, deren Stil er aber doch mit selbständiger Naturbeobachtung zu paaren verstand. Prächtig sind seine Tigerbilder in japanischem Privatbesitz und im British Museum. Alle diese Künstler sind, wie die meisten demnächst zu nennenden, soweit sie Gemälde oder Zeichnungen hinterlassen,

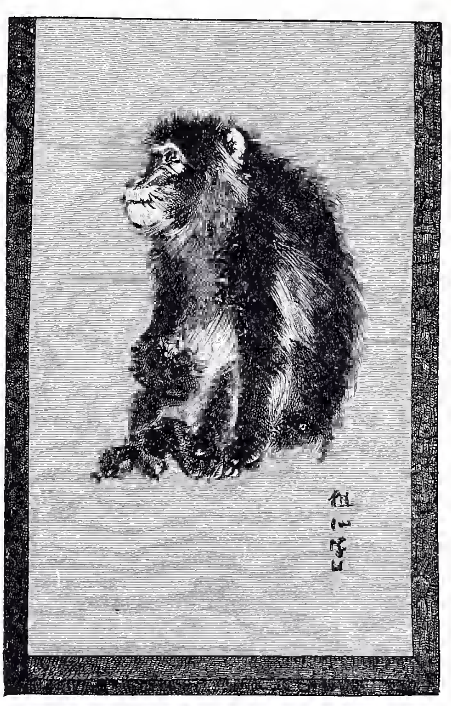


Abb. 296. Affe. Gemälde von Sosen, aus der Sammlung Gonse in Paris. Nach Gonse.

im British Museum und in den französischen Sammlungen reichlich und zum Teil vorzüglich, weniger gut in den Berliner Museen, am besten in den großen amerikanischen Sammlungen, besonders im Museum zu Boston, vertreten.

Die Ukiyoye machte sich nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die Darstellung der Schauspieler und der Mode- und Teehaus-Schönen der Hauptstadt der Shogune zur Hauptaufgabe und hat in zunehmendem Maße den Farbenholzschnitt zur Vervielfältigung und Verbreitung ihrer Schöpfungen herangezogen. Wir verbinden ihre Besprechung daher am besten mit der der Geschichte des japanischen Holzschnittes, den Kurth getrost „die nationale Malerei Japans" nennen zu dürfen meint. Haben die Holzschnittmeister sich doch auch stets als die Maler der Ukiyoye-Schule bezeichnet.

Yedo war der Stamm- und Hauptsitz der daher auch Yedoye genannten Ukiyoye und ihrer vervielfältigenden Holzschnittkunst: in Kyoto und Osaka blühten nur bescheidenere Nebenzweige des weitverzweigten Stammes.

Die Vorliebe der europäischen Kunstfreunde der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für den japanischen Farbenholzschnitt (vgl. S. 302) hat in Europa eine Fülle von Schriften und Abhandlungen über diesen Kunstzweig erzeugt. Von den älteren Franzosen, die sich seiner annahmen, sind Gonse und Duret, von den jüngeren sind vor allem Barboutau und Lemoisne zu nennen. In englischer Sprache haben namentlich Fenollosa, Strange und Field über den japanischen Holzschnitt geschrieben. In Deutschland erschien Seidlitz' grundlegendes Werk über den japanischen Farbenholzschnitt 1897 in erster, 1910 in zweiter Auflage, folgten kürzere zusammenfassende Arbeiten von Fr. Perzynski und Jul. Kurth und zahlreiche Einzelschriften, von denen namentlich Kurths temperamentvolle Abhandlungen, die sich zugleich auf neue japanische Quellenstudien stützten, manche Angaben berichtigt und neue Gesichtspunkte geschaffen haben. Gute deutsche Einzelarbeiten verdanken wir aber auch Succo, Winiwarter und Smidt. Neuerdings haben auch Japaner sich, von den Europäern mitgerissen, mit ihren Farbendrucken beschäftigt. Seit 1910 widmen sie ihnen sogar eine besondere Zeitschrift, die Monatsschrift „Kono hana".

Auch in Japan waren zu Anfang des 17. Jahrhunderts teils mit Tafeln aus verschiedenem Material, teils mit beweglichen Hölzern oder kupfernen Typen schon seit einigen Jahrhunderten Bücher gedruckt worden. Das älteste Druckbuch Japans, das 764 unter Kaiser Shotoku erschien, enthielt noch keine Abbildungen. Auch geschnittene Einzelbildblätter waren namentlich im buddhistischen Tempeldienst schon seit längerer Zeit bekannt. Die ersten mit Abbildungen versehenen Druckbücher Japans scheinen im 16. Jahrhundert erschienen zu sein. Allgemein bekannt wurde erst das zweibändige Buch „Ise monogatari", das 1608 erschien. Ähnliche Werke folgten in den nächsten Jahrzehnten. Wenn gleichwohl Hishikawa Moronobu (1638—1717) als der Erfinder des Holzschnittes gilt, so mag das entweder darauf beruhen, daß, wie Kurth anzunehmen geneigt ist, alle früheren Bildblätter nicht in Holz, sondern in anderem Material geschnitten worden, oder, was uns wahrscheinlicher erscheint, daß er der erste wirkliche Künstler war, der sich des Holzschnittes bediente. Moronobus erstes Buch mit Holzschnitten erschien 1659; zu höchster Kraft und Klarheit gereift erscheint seine Schwarzweißkunst in dem Gesellschaftsbuch von 1682, das die schwarzen und weißen Massen mit feinem Gefühl für den Ausgleich ihrer Gegensätzlichkeit über die Flächen verteilt. Packend lebendig und ausdrucksvoll werden gestaltenreiche Vorgänge jeder Art aus der Geschichte und dem Leben, zum Teil im Sinne der Tosa-Schule, wiedergegeben. Die Umrisse der Darstellungen und Gestalten verlaufen vorzugsweise in rundlicher Linie. Über 100 mit Holzschnitten geschmückte

Bücher, von denen 80 bekannt sind, hat Moronobu herausgegeben. Gleich hier sei bemerkt, daß die Meister des japanischen Holzschnittes nur die Zeichner, nicht die Schneider ihrer Blätter sind. Die Formschneider pflegen die auf dünnes Papier gezeichneten Vorlagen der Meister auf den in der Regel kirschenen Holzstock zu kleben, um sie dann mit scharfem Messer auszuschneiden. Die Bemalung der schwarz-weißen Holzschnitte, die bei Moronobu selbst erst spärlich auftrat, unter seinen Nachfolgern aber weiter entwickelt wurde, gab dann den Anlaß zur Ausbildung des Farbendruckes, für den wieder chinesische Vorbilder herangezogen wurden, die leider noch nicht wissenschaftlich untersucht worden sind.

Die zahlreichen Schüler Moronobus und Angehörigen seiner Hishikawa-Sippe können hier nicht aufgezählt werden. Von den Meistern des schwarz-weißen Buchholzschnittes, die seinen Spuren folgten, war Tachibana Morikuni (1670—1748), der geschickte und flotte Meister, der zahlreiche Sammelwerke mit Holzschnitten nach alten Gemälden und nach eigenen Erfindungen als Vorlagebücher für Künstler und Handwerker herausgab, in Osaka tätig, während Nishikawa Sukenobu (1671—1751), der, schon nachlässiger in der Technik, es auf die sinnlich reizende Darstellung zarter Frauenschönheit abgesehen hatte, seine Kunst in Kyoto ausübte. Unsere Abbildung 297 zeigt einen Holzschnitt aus seinem „Yehon Yamato-hiji", der uns einen immer noch nach der Art der Tosa-Schule gestalteten Einblick in ein Frauengemach gestattet.



Abb. 297. Holzschnitt aus dem „Yehon Yamato-hiji" des Sukenobu (1742). Nach Anderson.

Als erste Meister von Einzelblättern mit Darstellungen schöner Frauen kommen namentlich die Mitglieder der Kwaigetsudo-Sippe in Betracht, deren Hauptmeister, Kwaigetsudo Norishige oder Toban, in Yedo wohnte. Seine Blütezeit fällt in die Jahre zwischen 1704 und 1715. „Seine Frauenbildnisse", sagt Kurth, „verdienen das Ehrenprädikat des Klassischen. Gesunde Prachtgestalten in mächtig behandelten Faltenmassen schwerer Gewänder, bei denen das Schwarz als Farbenmasse wirkt, die edlen Leiber in der Biegung des japanischen Weidenbaumes, die Köpfe leicht vornübergeneigt, eine wundervolle Hoheit und Geschlossenheit, vornehme und strenge Weiblichkeit!"

Nicht eigentlich Schüler, aber doch Nachfolger Moronobus, dessen Art er in seinen jüngeren Jahren nachahmte, war Okumura Masanobu, der um 1689 geboren wurde und 1768 starb. Er zuerst wandte seinen Holzschnitten eine reichliche Bemalung zu. Anfangs bediente er sich dabei eines frischen Mennigrot, dann eines lackartigen Schwarz, das oft durch Blattgold gehoben wurde, später eines silberigen Karminrosa, schließlich aller feinfühlig abgewandelten Farben des Regenbogens. Auf Grundlage dieser Bemalungen seiner Holzschnitte wurde er auch, wie Kurth festgestellt hat, zum Erfinder des Zweifarbendruckes. Zahlreiche Bücher versah er mit schwarz-weißen Abbildungen, zahlreich waren aber auch seine Einblattdrucke. Besonders beliebt waren seine Volksbilderbogen mit geschichtlichen, zeitgenössischen und landschaftlichen

Darstellungen, wie die „Jagd am Berge Fuji", zu „Dreiblattdrucken" zusammengefügte Einzelblätter, die vorzugsweise Bilder schöner Frauen darboten, und Bildnisse, unter denen drei Selbstbildnisse hervorragen. Er gilt als der erste „Spezialist in der Darstellung der verführerischen Teehausschönen". Von den Meistern seiner Sippe war sein Sohn Okumura Toshinobu (nach 1709 bis vor 1743) der Erfinder des Farbendreiklanges Rot-Gelb-Schwarz.

Neben der Okumura- entfaltete sich die Nishimura-Sippe, deren größter und vielseitigster Meister Nishimura Shigenaga (1697—1756) manchmal, wenngleich, wie es scheint, mit Unrecht, als Erfinder des Zweifarbendruckes, von Fenollosa auch des Dreifarbendruckes bezeichnet wird. Als Zeitpunkt der Erfindung des Zweifarbendruckes wird in der Regel das Jahr 1743 angegeben; Okumara Masanobu aber, der sich selbst als ihr Erfinder bezeichnet, hatte, nach Kurth, schon vor 1743 Zweifarbendrucke hergestellt. Als ersten Dreifarbendruck sah Fenollosa Shigenagas Holzschnitt von 1759 an, der das Innere einer belebten Halle darstellt. Nach Bing aber hatte Okumara Masanobu sich schon etwas früher auch in dreifarbigen Holzschnitten versucht. Jedenfalls blieb Shigenaga, der neben Volksbilderbogen vorzugsweise Schauspieler- und Frauenbilder schuf, ein vielumworbenes Schulhaupt.

Der Doppelklang der frühen Zweifarbendrucke setzt sich für unser deutsches Auge in der Regel aus zartem Lachsrot und tiefem Tannengrün zusammen; doch machte das Schwarz des Vordruckes und das Weiß des Grundes ihn gewissermaßen gleich zum Vierklang. Seltener kommt ein bräunliches Gelb neben einem stumpfen Violett vor. Als dritte Farbe gesellte sich dem Rot und Grün zunächst ein nicht voll harmonisches Gelb, dann ein feines Graublau, und wenn der japanische Farbendruck bald auch eine unendlich reichere Mannigfaltigkeit von Tönen, einschließlich der Gold- und Silberpressung, beherrschen lernte, so übt doch gerade die feine Herbheit der wenigen Farben der früheren Zeit einen besonderen künstlerischen Reiz auf unser Auge aus; und wenn wir, wie wir heute, ohne als Ketzer verschrien zu werden, gestehen dürfen, von unserem deutschen Standpunkt aus dieser ganzen, an sich hohlen Schauspieler- und Dirnenkunst mit ihren langnasigen, kalten Gesichtszügen und ihren verrenkten Körperformen auch zunächst nur von den Seiten der Technik, des Linienschwunges und des Farbenreizes Geschmack abgewinnen können, so wollen wir doch nicht leugnen, daß wir in den besten dieser Blätter auch die idealeren Seiten des japanischen Schauspiel- und Teehaustreibens leise mitempfinden.

Eine andere Sippe von Malern Yedos, die für den Holzschnitt zeichneten, war die der Torii, die die Darstellung großer, manchmal maskenhaft idealer Schauspielergestalten mit leidenschaftlichen Gebärden in schwungvollen Stellungen und wogenden Gewändern bevorzugte. Auch Kämpfe wild gegeneinander anstürmender Krieger zeichneten die Meister dieser Sippe. Ihren Stil, der sich bei starker Bemalung rundlicher Umrisse bediente, glaubt Kurth als „heraldischen Stil" bezeichnen zu sollen. An der Spitze dieser Richtung steht Torii I Kiyonobu I, auch Shobei genannt (1664—1729). Anfangs stellte er Anschlagzettel für Theateraufführungen her, seit 1700 zeichnete er unter anderen jene kleinen Einblattdrucke mit Schauspielerbildnissen, auf denen seine Volkstümlichkeit beruhte. Die bereits bei der Besprechung Okumuras geschilderte Entwickelung der Bemalungsfarben kann man auch in seinen Blättern verfolgen. Dem „silberigen Karminrosa" stellte er gern ein Veilchenblau, ein Himmelblau und ein entschiedenes Gelb gegenüber. Den rundlichen Umrißstil vertauschte er in seinem Alter mit härterer Formensprache. Torii II Kiyomasu (um 1679—1767) war, nach Kurth, nicht Toriis I. Sohn, sondern sein Bruder, dessen Art er, mit der Okumura Masanobus gepaart, weniger eigenkräftig, aber ebenso erfolgreich fortsetzte. Er stellte auch schöne Frauen dar und

zeichnete sich in Tierbildern aus. Ein anderer Bruder Kiyonobus I. war Torii Kiyoshige, der für seine schmalen, hohen Schauspielerblätter schließlich schon zum Zweifarbendruck griff. Den Spuren Okumura Masanobus und seines Vaters Kiyomasu folgte Torii III. Kiyomitsu I (1735—85), der neben der Verewigung des Schauspielertreibens auch die Darstellung von Badeszenen und anderen Vorgängen des täglichen Lebens im Sinne der Ukiyoye pflegte, genau genommen jedoch, so fruchtbar er war, nur in äußerlicher, selten vom Geist belebter Weise arbeitete, wogegen sein frühgestorbener jüngerer Bruder Torii Shiro Kiyonobu II (um 1736—56) sich selbständiger zu einem feinfühligen Meister entwickelte. Kurth sieht in ihm den Höhepunkt des Zweifarbendruckes. Seine Figuren haben manchmal etwas Überzierliches, in seiner Farbengebung ist dem Schwarz neben geistreich abgestimmten roten Tönen eine malerische Rolle zugewiesen. Nach anderen hätte er auch zuerst den Dreifarbendruck ausgeübt, der doch dem Okumura Masanobu in seinem Alter bereits geläufig war. Der älteste eigentliche Farbendreiklang ohne Schwarz, der schon bei Masanobu vorkommt, war Dunkelblaugrün, Hellrot und Blaßblau. Statt des Blaßblau hatte aber schon Shigenaga ein weiches Gelb eingeführt. Torii Kiyonobus II. bester Schüler war Torii Kiyohiro, dessen Tätigkeit zwischen 1755 und 1765 fällt. Auch er bediente sich bereits in umfangreicher Weise des Dreifarbendruckes.

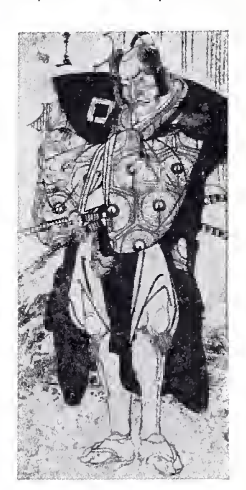


Abb. 298. Ein Schauspieler. Farbenholzschnitt von Katsukawa Shunsho, in der Sammlung Kurth zu Berlin. Nach Kurth. (Zu S. 358.)

Als eigentlicher „Klassiker des Dreifarbendruckes" aber erscheint Ishikawa Toyonobu (1711—85), der seine Drucke nur noch selten mit der Hand bemalte. Mit dem Schwarzdruck hatte auch er noch angefangen, mit dem Vierfarbendruck endete er. Gerade eines dieser Vierfarbenblätter kennzeichnet auch seine Richtung: es ist eine Verspottung der „Sieben Heiligen im Bambushain", die er durch sieben Sängerinnen ersetzt.

Eine neue, aufs neue durch die chinesische Malerei beeinflußte Richtung des japanischen Farbenholzschnittes schlug Suzuki Harunobu (um 1725—70) ein, dem z. B. Kurth, Smidt und Winiwarter neue Untersuchungen gewidmet haben. Wenigstens die Typen seiner Gesichter verraten erneuten chinesischen Einfluß. Der Gesamteindruck seiner liebenswürdigen, zarten Frauengestalten und der reichen Farbendrucktechnik, die er meisterhaft beherrschte, bleibt jedoch nationaljapanisch. Seine frühen Schauspielerbilder im Stil Shigenagas beschränken sich noch auf den ausgebildeten Drei- und Vierfarbendruck. Seit 1765 aber ging er zum vollen, alle Farben beherrschenden Buntdruck über. Die Düfte eines ganzen Blumengartens von berauschender Farbenpracht wehen uns aus seinen Blättern entgegen, und rein und frisch mutet uns seine anmutige Formensprache an. Durch schwarze oder farbige Hintergründe, durch umrißlose Gewanddarstellung in ripsartiger Reliefpressung erhöhte er die Wirkung seiner „Formen- und Farbenträume". Sein Buch „Die Abenteuer des Maneyemon" (um 1768) scheint das älteste wirkliche Buntdruckbuch zu sein. Seidlitz bezeichnet ihn als den „ersten Modernen". Seine Besonderheit, den Grund des Blattes ganz zu decken, führte ihn auch in der richtigen Perspektive weiter als die meisten seiner Zeitgenossen. Doch stehen auch seine Farben immer noch schlicht flächenhaft, wie zellenschmelzartig, nebeneinander. Harunobu gilt auch als der Erfinder der mit reizenden malerischen Einfällen und reichem Gold- und Silberdruck geschmückten Gelegenheits-, namentlich Neujahrskarten, die in Japan unter dem Namen Surimono mit Vorliebe verschenkt und in Europa leidenschaftlich gesammelt werden. Unsere

Farbentafel 41 gibt einen seiner Holzschnitte nach dem Originalblatte des Dresdener Kupferstichkabinetts wieder. Er stellt eine schlanke Sängerin dar, die sich nach dem Diener umwendet, der ihr ihr Instrument nachträgt. Als Freund und Nachfolger Harunobus ist zunächst Koryusai (wirkte wohl noch 1781) zu nennen, dessen farbenprächtige, auf Rotgelb und Veilchenblau gestimmte Sittenbilder und Tierdarstellungen berühmt sind, obgleich sie sich an Schönheit mit denen Harunobus nicht messen können.

Auf diese Meister folgte zunächst eine Gruppe von Künstlern, die die chinesischen Typen wieder fallen ließen, um zur Einfachheit und Wahrheit der Natur, der japanischen Natur zurückzukehren. In ihren Gestalten nähern die Verkürzungen, in ihren Landschaftsgründen nähert die Perspektive sich immer mehr der europäischen Anschauungsweise. Aber ihre Auffassung ist ganz von japanischer Empfindung getragen. Im allgemeinen sind sie für den Europäer voraussetzungsloser zu genießen als manche der früheren Meister. An ihrer Spitze erscheint Katsukawa Shunsho (1726 bis gegen 1790), der Stammvater des Katsukawa-Zweiges der Ukiyoye. Shunsho ist der feurigste Darsteller von Bühnenkünstlern (Abb. 298), die er wirkungsvoll zu durchgeistigen strebt, aber auch einer der geistreichsten Darsteller schöner Liebeskünstlerinnen, deren Typen er einschmeichelnde Reize verleiht. Seine bekanntesten Folgen von Schauspielern und Schönheiten erschienen 1770 und 1776. Doch gab er 1774 auch eine Sammlung von hundert Dichterbildnissen heraus. Er weiß seinen bewegten Gestalten einen leidenschaftlichen und verführerischen Schwung der Zeichnung, seinen an sich öden, maskenhaften Gesichtern mit den hohen Brauen, den langen Nasen, den schiefen Augen etwas sinnlich Einschmeichelndes im Ausdruck, seinen reichen Prachtgewändern eine satte, berauschende Farbenharmonie zu verleihen. Seine Eigenschaften haben besonders die Pariser Kenner unseres Jahrhunderts in Entzücken versetzt. Shunshos Freund und künstlerischer Gesinnungsgenosse Kitao Shigemasa I (1739—1819 oder 1820) gab 1776 mit ihm das stark erotisch angehauchte Werk „Spiegel schöner Frauenbildnisse der grünen Häuser“ heraus, in dem seine weiblichen Gestalten sich durch die üppige Fülle ihrer Formen auszeichnen. Glimmerpulver und Blattgold spielen in diesem Buche bereits eine wichtige Rolle. Als Dritter im Bunde tritt uns wieder ein Torii, tritt uns Torii IV Kiyonaga entgegen (Lebensangaben 1750 bis 1814 nicht gesichert), der von vielen Kennern der japanischen Kunstgeschichte geradezu als der größte Meister des Farbenholzschnittes gepriesen wird. Field hat ihm im „Burlington Magazine“ eine feinfühlige Untersuchung gewidmet. Von Koryusai ausgehend, fand er doch bald seine eigenen Wege. Die Schauspieler- und Frauenblätter seiner Hand sind noch reiner in den Umrissen, noch klarer in den reichen Farbentönen als jene Harunobus. Grauviolett, Lachsrot, Gelb und ein warmes Grün verleihen ihnen einen zarten Farbenvierklang. Zahlreiche Nachfolger schlossen sich an ihn an.

Als Eklektiker bezeichnet Winiwarter, der ihm einen Aufsatz gewidmet, Shigemasas Schüler Kitao Masayoshi (gest. 1824), dessen skizzenhafte Darstellungen aus dem Volksleben neue Wege wiesen, während er im übrigen Anklänge an verschiedene andere Künstler verrät. Als Eklektiker bezeichnet Kurth auch Kubo Shumman oder Toshimitsu, der ebenfalls aus Shigemasas Schule hervorgegangen war. Als Maler war Toshimitsu durch frische Blumenstücke berühmt. Als Zeichner für die Holzschnitte schuf er Bücher mit Bildern und Surimono mit munteren Darstellungen. Die Liebhaber japanischer Hetärenanmut schwärmen besonders für seine weiblichen Typen. Technisch lehrreich ist, daß er wenigstens auf einem dieser Blätter wirkliche Seide und wirkliche Goldfäden anbrachte. Als jüngerer Eklektiker aber mag

Yeishosai Nagayoshi, der sich auch Shiko nennt, erwähnt sein. Auch seine Kunst lebt und webt vorzugsweise in der weiblichen Atmosphäre.

Selbständiger und größer als diese Meister war Utamaro I, als Künstler Kitagawa genannt (1753—1806). Er ist der Lieblingsmeister der begeisterten Anhänger der Ukiyoye. Hatte Ed. de Goncourt ihm schon 1886 eine besondere Schrift gewidmet, so folgte im 20. Jahrhundert Julius Kurth mit der seinen. Auch dieser vielseitige Meister, dessen Holzschnitte Heldengeschichten und Naturgeschichtsbücher schmückten, Landschaften und Tierstudien darstellten, war doch hauptsächlich durch seine Frauendarstellungen berühmt. Sein schönstes Tierbuch ist sein „Muschelbuch". Seine noch im Anschluß an Kiyonagu entstandenen Frauengestalten sind rein und edel in der Form. Vom größten Liebreiz sind seine um 1790 geschaffenen Schönen umflossen. In den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurde er allmählich zum argen Manieristen. Die Gestalten und Gesichter seiner Weiber zog er ungebührlich in die Länge; krankhaft und gebrechlich erscheinen die Bewegungen seiner Gestalten. Die hysterische Sinnlichkeit, die er über seine Darstellungen ausgoß, kennzeichnen die „Décadence", die hundert Jahre später in Europa wieder Mode war.



Abb. 299. Japanische Turner. Holzschnitt von Hokusai. Nach Bing. (Zu S. 361.)

Einen bedeutenden Einfluß gewann in der Übergangszeit vom 18. zum 19. Jahrhundert dann die Holzschnitt-Künstlersippe der Utagawa. Ihr Stammvater, Utagawa Toyoharu (1734—1813), den Fenollosa noch über Shunsho stellte, gehört zu den ersten japanischen Meistern, die die Grundsätze der wissenschaftlichen Perspektive der Europäer in sich aufzunehmen suchten, gelegentlich sogar Schlagschatten darstellten und die Landschaft und das Volksleben zu ihren Lieblingsdarstellungen machten. Figurenreiche Innenraum-Vorgänge, besonders Vorgänge in Theatern und Teehäusern, wußte Toyoharu trotz ihres Figurenreichtums klar anzuordnen, reich und warm zu tönen und mit Zügen eines zartbesaiteten Gemütslebens auszustatten. Sein Hauptschüler war Utagawa Toyokuni (1769 bis 1825), den Gonse den Großen nannte, während in unserem Jahrhundert Fr. Succo ihm ein prächtiges Werk widmete. „Seine rezeptive Natur", sagt Kurth, „sog Honig aus allen Kelchen, ohne daß der vornehme Meister dadurch zum Plagiator wurde." Am eigenartigsten muten auch seine Frauengestalten an. Die Zeit um 1790 war auch seine Blütezeit.

Sein Bruder Utagawa Toyohiro (gest. 1828) zeichnete sich, außer durch Buchbilder, durch seine landschaftlichen Farbendruckblätter aus; und seine Landschaften suchen europäische Perspektive mit ostasiatischem Impressionismus zu vereinigen. Ein Strandbild seiner Hand unterdrückt z. B. die Horizontlinie des Meeres, läßt sie aber durch ein paar auf ihrer Höhe angebrachte ferne Segel vollständig empfinden.

In dieser Utagawa-Schule bereitete sich schon die letzte, die „naturalistische" Entwickelung vor, deren Ahnherren Shunsho und Toyoharu waren. Allmählich hatte sich der Darstellungskreis der Holzschnittmeister erweitert. In beliebten Lesebüchern waren schon längst Vorgänge aus Dichtungen, aus Novellen, aus allen Lebenskreisen neben den Lieblingen aus den Tee- und Schauspielhäusern dargestellt worden. Die Abbildungen der Reisebücher und der Naturgeschichtswerke brachten reichbelebte Städteansichten, Strandszenen und Berglandschaften, Tier-, Muschel- und Pflanzenabbildungen in großer Fülle hinzu. Bald wurden aber auch in losen Blätterfolgen und Einzelblättern alle möglichen Vorgänge des täglichen Lebens und heimische Landschaften in den besonderen Reizen aller Jahreszeiten dargestellt.

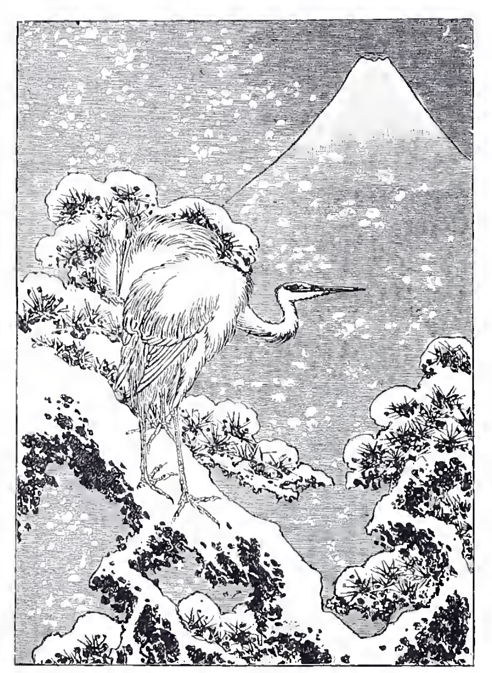


Abb. 300. Kranich und Fujiberg. Holzschnitt von Hokusai. Nach Brinckmann. (Zu S. 362.)

Von der Art Shunshos und Kiyonagas ging Jurobei Toshusai, genannt Sharaku, aus, der seit Kurths Arbeiten über ihn an die Spitze der Naturalisten gestellt wird. Ob er wirklich als Naturalist oder Realist und nicht vielmehr als Karikaturist und Phantast zu bezeichnen wäre, erscheint uns angesichts der Übertreibungen in Formen und Farben und vor allem im Ausdruck der Gesichter, mit denen er seine Schauspielerdarstellungen ausstattete, doch recht zweifelhaft. Seine Zeitgenossen verachteten ihn wegen seiner Verzerrungen der Natur. Die Pariser Mode des 20. Jahrhunderts hat ihn auf den Schild gehoben. Silber- und Glimmergründe verleihen seinen prächtigen Farbenphantasien schimmernden Zusammenhalt. Berühmt sind seine 24 großen Schauspielerbrustbilder auf dunklem Glimmergrunde. Seidlitz sagt: „Die Übertreibung im Gesichtsausdruck ist freilich bei Sharaku so weit getrieben wie bei keinem anderen Künstler; aber daß aus diesen verzerrten Zügen ein ganz überlegener Geist spricht, der den Beschauer nicht verläßt, kann ebensowenig geleugnet werden wie die Größe der Zeichnung, bis in die Gewandmuster hinab, und die außergewöhnliche Kraft des Geschmacks, die sich in der Zusammenstellung sonst nirgends gesehener, tiefer, undurchsichtiger Farben äußert."

An der Spitze der wirklichen Meister der „Naturnähe" in Japan steht nach wie vor Hokusai (sprich Hoksai), der ebendeshalb der erste Japaner war, der in Europa verstanden wurde. Nachdem er dann jahrzehntelang als Verderber der japanischen Kunst galt, ist er neuerdings durch Perzynski und Strange wieder zu Ehren gebracht worden; und Kurth sagte 1911: „Hokusai ist eine ganze Welt." Katsushika Hokusai war Shunshos erfolgreichster Schüler.

In Yedo 1760 geboren und 1849 gestorben, hat er, in fast neunzigjährigem Leben rastlos tätig, eine unglaubliche Fülle von Zeichnungen und Holzschnitten geschaffen. Seine Gemälde sind verhältnismäßig selten. Doch besitzt das British Museum einen großen Seidenkakemono seiner Hand mit einem Bilde aus der japanischen Heldensage, keck, groß, etwas barock in der Zeichnung, etwas schwer in der Färbung; und auch in anderen öffentlichen und privaten Sammlungen Europas kann man einige Gemälde und Zeichnungen seiner Hand kennen lernen. Besonders reich aber ist er mit Gemälden in den großen amerikanischen Sammlungen vertreten. Auf der Neuyorker Ausstellung kamen 1896 mehr denn ein Dutzend zum Vorschein. Von den lebensgroßen Frauengruppen auf einem Wandschirm (damals noch in Ketchams Besitz) sagt Fenollosa: „Es gibt keinen europäischen Meister von Dürer und Tizian an, durch Velazquez hindurch bis zu Sargent und Whistler, der dieses Werk nicht als eines der hervorragenden Meisterwerke der Welt begrüßt haben würde.“ In seiner ganzen Eigenart und Vielseitigkeit aber tritt auch Hokusai uns in seinen Holzschnitten entgegen, deren Studium seit Durets Aufsatz von 1882 solche Fortschritte gemacht hat, daß man in Europa und Amerika längst kritische Verzeichnisse seiner Blätter aufgestellt hat.

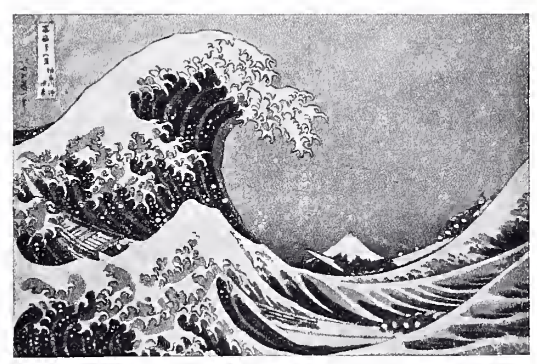


Abb. 301. Die Woge. Holzschnitt von Hokusai. Nach Kurth. (Zu S. 362.)

Hokusai gehört nicht zu den frühreifen Künstlern. Wie er sich aus dürftigen Anfängen entwickelt hat, ist schwer zu verfolgen. Schon hatte er unzählige Romane, Gedichte, Geschichtswerke mit Abbildungen versehen, als er, vierzigjährig, 1799, 1800 und 1802 seine feingestimmten, durch den Farbendreiklang Feuerrot, Goldgelb, Mattgrün berühmten Ansichten aus Yedo und seiner Umgebung in Farbenholzschnitt herausgab. Schon hatte er das fünfzigste Lebensjahr hinter sich, als er die Herausgabe der „Man-gua“, der Sammlung flüchtiger Skizzen aus allen Gebieten der Vergangenheit und der Gegenwart, vornehmlich aber aus dem täglichen Leben seines eigenen Volkes unternahm, eines Werkes, das ihn wenigstens in seinen Kreisen mit einem Schlage zu dem berühmtesten Künstler Japans machte. Der erste der vierzehn Bände dieses Riesenwerkes, das eine unerschöpfliche Fülle künstlerischer Anschauung und Anregung in höchstens mit drei Platten gedruckten, leicht getönten Holzschnitten bietet, erschien 1812, der letzte 1849 (Abb. 299). Beschäftigte ihn dieses Werk also während der letzten vierzig Jahre seines langen Lebens, so entstanden nebenher in dieser Zeit auch alle übrigen berühmten Werke seiner Hand. Von den in der ostasiatischen Kunst so beliebten Folgen berühmter Männer und Frauen der Vergangenheit seien die „chinesischen Helden und Heldinnen“ von 1829, die „japanischen Feldherren“ von 1834, die „japanischen Helden“ von 1836 hervorgehoben; von seinen landschaftlichen Blättern erfreuen sich besonderen Ruhmes die 1835—37 mit zwei Platten gedruckten „hundert Ansichten des Fujiberges“, der als ein Zeuge der Ewigkeit unwandelbar auf das wechselnde, vergängliche Menschentreiben herabblickt, die sechsunddreißig in reicheren Farben glänzenden Ansichten desselben Berges und die acht farbigen Ansichten des leuchtenden Biwasees. In welchem Maße Hokusai diese Ansichtenmalerei mit echt japanischem Empfinden über die panoramaartige „Vedute“ hinaushob ins Bereich echt japanisch dekorativen Stiles, zeigt aus

der großblätterigen Folge der Fujibilder die Schneelandschaft mit dem Kranich auf dem beschneiten Kiefernzweig im Vordergrunde (Abb. 300), zeigt aus der anderen Folge die prächtige Woge (Abb. 301), die die sich bäumende und in Schaumgischt zerstiebende Meeresbrandung im echtesten Holzschnittstil wiedergibt. Von Hokusais Vorlagen für Künstler und Handwerker müssen das Menschen-Zeichenbuch von 1815, das Kunsthandwerkerbuch von 1835 und die Vorlagen für Zimmerleute und Holzschnitzer von 1836 genannt werden. Man sieht, an Vielseitigkeit hat es Hokusai nicht leicht jemand zuvorgetan; und an Unmittelbarkeit der Erfassung jedes Gegenstandes von seiner charakteristischsten und natürlichsten Seite, an Keckheit und Sicherheit der Zeichnung, an nationaler Eigenart des malerischen Stilgefühls, das ihn auch bei den schlichtesten Naturstudien nicht verläßt, kommt ihm in Japan, was man auch dagegen sagen mag, nicht leicht einer gleich. Hat er sich im Verständnis der Perspektive, der Verkürzungen, der Anatomie, des Helldunkels auch nur allmählich und, von der Perspektive abgesehen, kaum merklich von den ostasiatischen Anschauungen, in denen er aufgewachsen, entfernt, so hat er doch mit dem kalligraphischen Stil im Sinne jener zehn vorschriftsmäßigen klassischen Pinselführungen (S. 241 und 301) gründlich gebrochen. In geistiger Beziehung aber strömen Hokusais Werke zwar keine besondere Weihe oder Gedankentiefe, wohl aber Wahrheitsliebe, feinen Geschmack, seelisches Naturgefühl und oft genug jenen überlegenen Humor aus, der alles belächelt, weil er alles durchschaut. Jedenfalls war auch Hokusai nach unserem Gefühl durch und durch Künstler und durch und durch Japaner, wenn auch eben ein Japaner des 19. Jahrhunderts. Als bedeutendster Schüler Hokusais gilt Hokkei, dessen in Abbildung 302 wiedergegebene Zeichnung eines Fischers sich im Besitze Th. Durets in Paris befand. Auch als Holzschneider trat Hokkei in Hokusais Fußtapfen: die „Hokkei Man-gua“ ist eine Nachahmung der „Hokusai Man-gua“.



Abb. 302. Fischer mit Schirm. Zeichnung von Hokkei, aus der Sammlung Th. Duret in Paris. Nach der „Gazette des Beaux Arts“.

Gehörte Hokusai zur Schule Katsukawa Shunshos, so entsproß der modernste der Meister der Naturnähe, Ichiryusai Hiroshige (1797—1858), dem Stamme Utugawa. Daß Utagawa Toyohiro (S. 360) sein Lehrer war, steht offensichtlich in Hiroshiges Werken, der der am meisten „fortgeschrittene“ aller japanischen Landschafter ist. Er begründete seinen Ruhm hauptsächlich durch die landschaftlichen Einzelblätter, die er herausgab. Wenn gerade bei ihm europäische Perspektive, europäische Schattengabe und europäische Wasserspiegelung zum Durchbruch zu kommen scheinen, so tun diese immer noch nicht voll verstandenen technischen Fortschritte dem kräftig dekorativen japanischen Grundgefühl seiner Naturanschauung doch keinen Abbruch (Abb. 303). Stellt er z. B. blaue Riesenwellen dar, die sich an der Küste brechen, so zeichnet er wie Hokusai den Schaum mit altornamentalem Wellenschema; und seine tiefblauen Tages- oder tiefroten Abendhimmel zeigen verstärkte Naturfarben im Sinne dekorativer Vereinfachung und Betonung der Wirkung. Im 19. Jahrhundert konnte auch die japanische Kunst keine andere Wendung nehmen als diese.

Die Entwickelung der japanischen, ja der ostasiatischen Kunst ist damit an einem Endpunkt angelangt. Einen guten Überblick über die Entwickelung der japanischen Kunst von

1868 bis zur Gegenwart hat Harada gegeben. Wir müssen darauf verzichten, auf diese im ganzen unerfreuliche Bewegung einzugehen. Dem Japan, dem es nach fünfundzwanzigjähriger Hingabe an europäische Wissenschaft und Technik 1894 spielend gelang, das chinesische Riesenreich wenigstens vorläufig zu besiegen, wird es schwerlich möglich sein, sich wieder der Vorherrschaft der chinesischen Kunstanschauung zu beugen. Es fragt sich nur, ob seine künstlerischen Kräfte ausreichen werden, einerseits an seiner nationalen Zierkunst, der europäische Weisheit nichts hinzuzufügen hat, festzuhalten, anderseits seine freie Kunst, ohne seinem

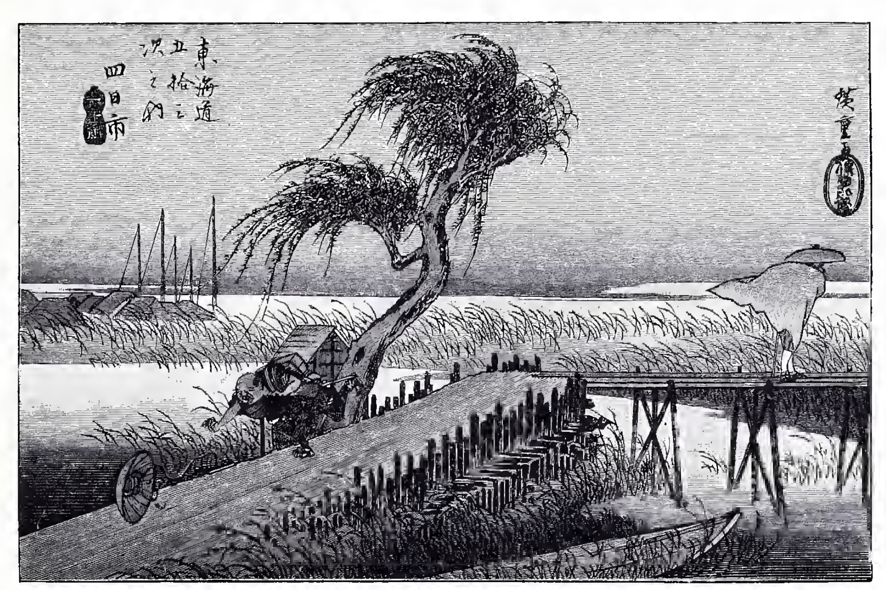


Abb. 303. Sturm. Farbenholzschnitt von Hiroshige. Nach dem Originalblatt im Dresdener Kupferstichkabinett.

ostasiatischen und nationaljapanischen Empfinden untreu zu werden, auf dem naturwissenschaftlichen Boden der Anatomie, der Perspektive und anderer europäischen Errungenschaften, die an sich mit künstlerischer Auffassung nichts zu tun haben, neue Wurzeln treiben zu lassen.

Rückblick.

Die große indisch-ostasiatische Gesamtkunst, einschließlich der hochasiatischen Kunst Ostturkestans, steht als solche der großen westasiatisch-europäischen Gesamtkunst gegenüber, die, älter als sie, vielfach von ihr beeinflußt worden, aber auch zu allen Zeiten, heidnischen, christlichen und mohammedanischen, in mancher, noch nicht in allen Stücken völlig erkennbarer Weise auf sie eingewirkt, ihrem nationalen Grundgepräge aber weder in Indien noch in Tibet, weder in China noch in Japan Abbruch getan hat. Die vorbuddhistische indische Kunst, von der sich nur poetische Erinnerungen erhalten haben, und die älteste chinesische Kunst, die wir, außer aus alten Bronzegefäßen, fast nur aus den Aufzeichnungen der chinesischen Geschichtschreiber kennen, werden so verschieden gewesen sein wie arische und mongolische Geistesart überhaupt. Indem Indien bald nach der Einführung des Buddhismus zur Steinbaukunst und Steinplastik überging, tat es den entscheidenden Schritt zur monumentalen Entwickelung seiner Kunst, während China, das der Holzbaukunst treu blieb, dieser zwar ein großkünstlerisches Ansehen besonderer Art erhielt, seinen darstellenden Schöpfungen aber mehr und mehr ein

kleinkünstlerisches, ja kalligraphisches Gepräge verlieh. Unaufhaltsam aber ergoß die darstellende buddhistische Kunst Indiens, deren Hauptkraft in der nicht ohne griechisch-römische Zuflüsse erfolgten Entwickelung der Typen der Götter und Heiligen und deren Zusammenordnung zu erzählenden Bildwerken lag, sich in breitem Strome vom Norden Indiens nach Tibet, nach Ostturkestan, nach China, von hier nach Korea und nach Japan, überall die fremden Gefilde befruchtend, ohne sie zu überschwemmen oder sich selbst in ihnen zu verlieren. Was die Bildkunst Ostasiens in späterer Zeit an Größe und Weihe bewahrte, verdankte sie beinahe ausschließlich der Geistesmacht des indischen Buddhismus. Die buddhistisch-brahmanische Monumentalkunst Indiens aber verbreitete sich über den Südosten Asiens bis zu den fernsten Inseln des Archipelagus und erzeugte in Hinterindien wie in Java, neue Kräfte aus dem neuen Boden saugend, Wunderwerke von einer Wucht und einer phantasievollen Größe, wie sie sie kaum im Mutterlande hervorgebracht hatte. Inzwischen erwuchs die an sich nüchternere und mehr in Einzelheiten schwelgende chinesische Nationalkunst zu einem stattlichen Baume, dessen schönsten Blüten es weder an Formenadel noch an zartem, seelischem Dufte fehlte; und dieser Blütenbaum der chinesischen Kunst verbreitete feine Zweige über Korea und Japan und zeitigte besonders über Japan reife Früchte köstlicher Art, die ihren chinesischen Ursprung niemals verleugneten. Die einheimischen Triebe aber, die dem japanischen Boden entsprossen waren, verkümmerten keineswegs, sondern strebten neben den chinesischen, nur leicht von ihnen berührt, aus eigener Kraft frisch und saftig empor, um sich mit ihnen vereint zu einer blühenden japanischen Nationalkunst zu entfalten. Die Bedeutung der ganzen großasiatischen Kunst für das künstlerische Schaffen der Welt werden wir um so unbefangener würdigen können, je weniger wir ihre Eigenart mit dem Maßstab unseres europäischen Kunstgeschmacks messen, aber auch je weniger wir von der europäischen Kunst erwarten, daß sie sich ihr unterordne.

Fünftes Buch.

Die Kunst des Islams.

I. Die Kunst des Islams in Arabien, Ägypten, Syrien und Mesopotamien.

1. Einleitung. Die vorislamische Kunst Arabiens. Die Hauptzüge der Kunst des Islams.

Arabien, die Wiege des Islams, ist nicht zugleich als die Wiege der islamischen Kunst anzusehen. Die gewaltige, größtenteils unfruchtbare, von Hirtenvölkern durchstreifte Halbinsel, an deren breiter Nordseite die römische Provincia Arabia sich in die Arabische Wüste verlor, besitzt nur in einigen ihrer schmalen Küstenstriche die Vorbedingungen eines seßhaften Lebens. Staatenbildend tat sich in den vorchristlichen Jahrtausenden nur die Südwestküste Arabiens hervor, das vielbesungene Land Jemen, das durch seinen Handel mit Indien zu dem „glücklichen Arabien" geworden war, dessen Schätze sprichwörtlich waren. Hier blühte das Reich der Minäer von etwa 1200 bis 700, das Reich der Sabäer von 700 bis 300 v. Chr. Auf die Sabäer folgten die Himjaren. Daß hier bereits vor dem Beginn unserer Zeitrechnung wenigstens die Baukunst eine Stätte gehabt und umfangreiche Inschriften mit besonderer, von der altbabylonischen abgeleiteter Buchstabenschrift von ausgebildeten Staatseinrichtungen Zeugnis ablegen, haben die Forschungsreisen europäischer Gelehrter des 19. Jahrhunderts, wie des Franzosen Joseph Halévy und des Deutschen Eduard Glaser, über die Otto Weber berichtet hat, uns vor Augen geführt. In Maïn, der Minäerhauptstadt, zeugen Mauern, Tore und Türme, die aus Hausteinen ohne Mörtelverband geschichtet worden, zeugen Reste gewaltiger Tempelbauten, die mit langen Inschriften versehen sind, von einstiger wuchtiger Pracht; in Jathil, der zweiten Minäerhauptstadt, geben künstlerisch ausgestattete Inschriften und zahlreiche Säulenreste ein reiches Bild vielseitiger Gesittung. In Marib, der alten Hauptstadt des Sabäerreiches, gilt der große Damm des Wasserwerkes als ein Wunder der Baukunst, haben sich aber auch Überreste mächtiger Paläste erhalten, deren aus einem Stein gehauene Pfeiler mit Würfelkapitellen ausgestattet sind; in Sirwach, der zweiten Sabäerstadt, liegen ähnliche Trümmer mächtiger Tempel- und Säulenhallen; und auch in Zafar, der alten Hauptstadt des Himjarenreiches, dehnen sich säulenreiche Ruinenfelder aus. Die Nachrichten über alle diese Baureste und die vereinzelt mit ihnen gefundenen unbedeutenden plastischen Darstellungen (Abb. 304) genügen jedoch nicht, sie kunstgeschichtlich einzureihen.

Mekka, „das Herz Arabiens", die unweit der mittleren Westküste der Halbinsel gelegene heilige Stadt, in deren Mauern Mohammed um 570 n. Chr. zur Welt kam, war schon seit Jahrhunderten ein heidnischer Wallfahrtsort gewesen, als dessen heiligstes Reiseziel der würfelförmige Tempel der Kaaba angesehen wurde; und als Nebenbuhlerin Mekkas hatte sich schon früh Medina geregt, die etwas nördlich von Mekka gelegene Stadt, in die Mohammed

sich 622 vor den Nachstellungen der Machthaber seiner Vaterstadt flüchtete. Mit dieser Flucht des Propheten nach Medina (Hedschra) beginnt bekanntlich die Zeitrechnung des Islams.

Der Glaube an einen einzigen unsichtbaren Gott, den in Menschengestalt darzustellen Sünde ist, die Überzeugung von der unabwendbaren Vorausbestimmung des Geschickes, das jedes Einzelnen hienieden wartet, und die Hoffnung auf ein ewiges Leben, in dem der Gerechte durch tausend Sinnenfreuden für alle irdischen Entbehrungen entschädigt wird, waren die Sterne, die den Heerscharen der Araber voranleuchteten, als sie gleich im 7. Jahrhundert n. Chr. die halbe Welt für sich und die Lehre ihres Propheten eroberten. Mohammed, der 632 starb, hatte die Unterwerfung Arabiens noch erlebt. Ein Vierteljahrhundert später waren Ägypten, Syrien, Mesopotamien, Armenien, Persien und Rhodos der arabischen Herrschaft unterworfen. Der ganze Norden Afrikas folgte wie von selbst; und als die Omaijaden, die erblichen Kalifen, deren Herrschersitz Damaskus war, um 750 n. Chr. von den Abbassiden gestürzt wurden, flüchtete Abd-er-Rahman, der Letzte seines Hauses, nach Spanien und gründete hier das selbständige Kalifat Córdova. Die Abbassiden aber, die das arabische Reich von 750 bis 1258 beherrschten, verlegten ihre Residenz von Damaskus nach Bagdad, wo sich unter Harun-er-Raschid (786—809), dem mächtigen Zeitgenossen Karls des Großen, die persisch angehauchte arabische Gesittung zu ihrer höchsten und prächtigsten Blüte entfaltete.



Abb. 304. Sabäischer Altar für den Mondgott. Nach dem „Corpus inscriptionum semiticarum“ IV. (Zu S. 365.)

Nach Harun-er-Raschids Tode begann die Auflösung des arabischen Weltreichs in verschiedene mohammedanische Staaten. Ägypten erhielt 868 durch die Tuluniden-Dynastie, Persien 870 durch die Saffariden-Dynastie seine Unabhängigkeit. Sizilien wurde zum selbständigen Emirat unter den Fatimiden Ägyptens (seit 969), ging aber freilich schon 1090 durch die normannische Eroberung dem Islam endgültig verloren. In Syrien und Kleinasien breitete sich seit 1070 die aus Hochasien vordringende türkische Seldschukenherrschaft aus. Die Kreuzzüge der Christen versuchten vergeblich, vom Westen her die Macht des Islams und seiner Bekenner zu brechen. Seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts aber ergossen sich vom Osten her die mongolischen Horden des Dschingis Khan und seiner Nachfolger über die dem Islam unterworfenen Länder. Die Mongolen machten 1258 durch die Eroberung Bagdads dem arabischen Kalifat ein Ende. Da sie sich aber dem Islam anschlossen, brachten sie auch neues Blut und frisches Leben in die arabische Kulturwelt. Im 14. und 15. Jahrhundert eroberten dann die türkischen Osmanen, ursprünglich turkmenische Nomaden, die schon um 1300 unter Osman I. ein Reich in Kleinasien gegründet hatten, nach Westen gedrängt, die Balkanhalbinsel; Adrianopel wurde schon 1361 unter Murad I. genommen. Ein Rückschlag trat ein, als der unter dem Namen Tamerlan oder Timur lenk („der lahme Timur") bekannte Mongolenherrscher, dessen Hauptstadt Samarkand in Turkestan war, 1402 die Osmanen bei Angora besiegt hatte. Nach Timurs Tode (1405) aber entfaltete das Osmanenreich sich nur um so kraftvoller; 1453 eroberte Mohammed II. Konstantinopel. Während des 15. Jahrhunderts behauptete der ägyptische Mameluckenstaat freilich noch eine Großmachtstellung neben dem türkischen Osmanenreich; 1517 aber wurde auch Ägypten türkisch; und wenn in Spanien die Maurenherrschaft auch

gegen Ende des 15. Jahrhunderts für alle Zeiten gebrochen wurde, so weht doch noch heute, wie vor fünfhundert Jahren, das Banner des Halbmondes von den Zinnen Konstantinopels.

In Persien gelangte zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch Ismail es Safi, der zugleich das Banner des schiitischen Bekenntnisses im Gegensatz zum orthodoxen sunnitischen Glauben entfaltete, die Dynastie der Safiden oder Sefewiden zur Herrschaft, der es gelang, Persien neben der Türkei während des 16. und 17. Jahrhunderts zu einem Mittelpunkt islamischen Lebens emporzuheben.

Nach dem eigentlichen Indien und noch weiter gen Osten verbreitete der Islam sich seit dem Ende des 12. Jahrhunderts zuerst durch die Tataren, dann durch die Mongolen. Die Mogulkaiser oder Großmoguln aus dem Hause der Timuriden, die im 16. Jahrhundert Indien beherrschten, bekannten sich zur Lehre des arabischen Propheten. Baber II., der Löwe (1483 bis 1530), und Akbar der Große (1550—1605), deren Hauptstadt Delhi war, erscheinen als die größten moslimischen Herrscher Indiens. Wie in Persien, erschloß sich auch in Indien während des 16. und 17. Jahrhunderts eine eigenartige Blüte mohammedanischer, wenn auch vielleicht nur halbmohammedanischer Kunst und Bildung.

Es war notwendig, uns dieses Werdegangs der Ausbreitung der Lehre Mohammeds zu erinnern, um uns zum Bewußtsein zu bringen, wie verschiedenartige Elemente in den verschiedenen Gebieten des Islams, deren meiste eine uralte einheimische Kunst besessen hatten, zur Bildung der Kunst des Islams beigetragen hatten. Nur gerade die Araber selbst besaßen keine nennenswerte Kunst. Als sie daher das Bedürfnis fühlten, auch dem Islam Tempel zu bauen, bedienten sie sich überall der miteroberten Werkmeister, ja, wo sie, wie gleich in Syrien, auf christliche Bauwerke stießen, die sich für die Bedürfnisse des arabischen Gottesdienstes zustutzen ließen, eigneten sie sich diese ohne weitere Bedenken an.

Die Gemeinsamkeit des Bekenntnisses erzeugte gemeinsame geistige Grundanschauungen, die auch der Kunst gegenüber standhielten. Der innere Zusammenhang zwischen den verschiedenen, immerhin durch einen hellenistisch-römischen Einschlag verbundenen asiatischen Kunstübungen, an die die arabische Kunst überall anknüpfte, erwies sich als stark genug, um überall verwandte Weiterentwickelungen zu zeitigen; und die Ähnlichkeit der örtlichen und klimatischen Bedingungen, unter denen die Kunst des Islams entstand, führte bei gleichen baulichen Bedürfnissen auch überall zu ähnlichen, wenn auch nicht gleichen künstlerischen Ergebnissen.

Die Kunst des Islams ist im wesentlichen Baukunst, Kunstgewerbe und Verzierungskunst. Die Bildhauerei und die Malerei litten unter der Abneigung, die die mohammedanische Grundanschauung der Darstellung aller lebenden Wesen entgegenbrachte. Zwar wissen wir seit den Ausführungen Schacks, Karabaceks und Gayets, daß ein eigentliches Bilderverbot nur in den keineswegs von allen Mohammedanern anerkannten mündlichen Aussprüchen des Propheten vorkam und daher weder in den ersten Zeiten des Islams noch später in dessen freier denkenden schiitischen Provinzen beachtet wurde, ja die neuere Forschung ist immer mehr zu der Erkenntnis gekommen, daß das Bilderverbot sich hauptsächlich nur auf die dem Gottesdienst geweihten Bauten und Bücher bezog. Allein daß die nationale Abneigung der Araber gegen alles Bilderwesen tatsächlich weite Kreise der Kunst des Islams nahezu bilderlos ließ, ist unzweifelhaft, und die Bildhauerei, besonders die Rundplastik, litt naturgemäß unter diesem Vorurteil in noch höherem Maße als die weniger körperliche Malerei. In weltlichen Gebäuden des Gebietes des Islams hat die figürliche Wandmalerei offenbar eine größere Rolle gespielt, als in ihren wenigen erhaltenen Resten zutage tritt; aber selbst die figürliche Buchmalerei des Islams, der

Blochet und Huart zusammenfassende Untersuchungen gewidmet haben, brachte es doch höchstens in Persien und Indien zu einer wirklichen Blüte, und auch hier erst seit der mongolischen Eroberung, die chinesische Einflüsse mitführte und im Rahmen des Islams eine Kunst erzeugte, die nur noch wenig mit den arabischen Überlieferungen zu tun hatte.

Die Grundlagen der Bau- und Verzierungskunst des Islams bildeten die Sassanidenkunst Persiens, die seit Strzygowskis Ausführungen in dieser Beziehung voranzustellen ist, und die späthellenistische und frühchristliche Kunst Vorderasiens und Ägyptens. Daß aber auch die diesen verwandte eigentliche byzantinische Kunst Konstantinopels, die die Kunst der osmanischen Türken offensichtlich bedingte, schon der frühislamischen Kunst wenigstens in einigen Beziehungen die Wege gewiesen, sollte nicht in Abrede gestellt werden.

Die Sassanidenkunst haben wir bereits kennen gelernt (Bd. 2, S. 113—122). Der hellenistische Einschlag in ihr darf nicht verkannt werden, wenn man auch ihre altasiatische Grundlage voranstellt. Der frühchristlichen Kunst in ihrer vorderasiatischen, ihrer koptisch-ägyptischen und in ihrer byzantinischen Gestalt werden wir erst im nächsten Bande dieses Werkes nähertreten. Doch können wir nicht umhin, einige Hauptzüge dieses christlichen Kunstkreises, auf den die Araber stießen, als sie sich nach einer Kunst umsahen, schon hier hervorzuheben.

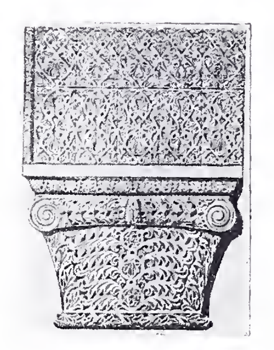


Abb. 305. Kapitell mit Bogenansatz aus der Sophienkirche in Konstantinopel. Nach Riegl.

Die frühchristliche Kirchenbaukunst kennt einerseits Zentralbauten verschiedenster Gestaltung, anderseits Säulenhallenbauten, die, von weltlichen hellenistischen Vorbildern abhängig, als „Basiliken" (Bd. 1, S. 449) bezeichnet werden. Als Basiliken bezeichnet man flach gedeckte Langbauten mit erhöhtem, durch Fenster in der Oberwand erleuchtetem Mittelschiff und niedrigeren Seitenschiffen, deren Säulen, anfangs oft genug griechischen oder römischen Bauten entnommen, bald durch geradliniges Gebälk, bald durch Rundbogen miteinander verbunden sind.

Die byzantinische Baukunst bildete vor allen Dingen den Kuppelbau aus, der, da die Hauptkuppel den Mittelraum zu beherrschen pflegte, zugleich zum Zentralbau wurde. Die Kuppel wurde von vier oder acht Pfeilern getragen. Sphärische Zwickel vermittelten den Übergang vom Vier- oder Achteck zur Rundung. Säulen, die Bogen trugen, nahmen anstatt des verkröpften Gebälkstückes, das man z. B. in der Basilika des Maxentius und in den Diokletiansthermen zu Rom an dieser Stelle sieht, als Zwischenglied zwischen dem Kapitell und dem Bogenansatz manchmal einen besonderen „Kämpfer" oder „Polsterstein" mit trapezförmigen Seiten auf; und dementsprechend erhielt auch das Kapitell oft genug selbst die Gestalt eines nach unten eingezogenen Würfels. Doch verdrängte dieses byzantinische Würfelkapitell das alte korinthische, mit Akanthusblättern versehene Kelchkapitell keineswegs. Beide Formen fanden nebeneinander Verwendung. Die Akanthusblätter der Kelchkapitelle wurden in kleinere, spitzere Blätter aufgelöst und immer mehr geometrisiert. Die Seitenflächen der Würfelkapitelle wurden mit Sinnbildern oder mit flach stilisiertem Blattwerk bedeckt.

Über die koptische Kunst, d. h. die frühchristliche Kunst Ägyptens bis zur Eroberung des Niltals durch die Araber, sind wir besonders durch Schriften Al. Gayets, G. Ebers', A. Riegls, R. Forrers und J. A. Butlers unterrichtet worden. Fest steht, daß der Boden Ägyptens mit den Trümmern koptischer Kirchen und Klöster aus dem 6., 7., 8. und 9. Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung besät ist; und Gayet hat dargelegt, daß die koptische Baukunst in zwei Beziehungen entgegengesetzte Richtungen einschlägt wie die byzantinische. Sie verschmäht

die Zentralkuppel zugunsten flach terrassierter Dächer; und sie verschmäht den Rund- oder Flachbogen zugunsten des überhöhten und gebrochenen Bogens, der oft schon zum wirklichen Spitzbogen wird, aber in der Regel nur die konstruktive Bedeutung eines „Backsteinbalkens" hat, d. h. einer Art, die Säulen miteinander zu verbinden, über denen die von ihnen gestützte Wand doch wieder geradlinig abschließt.

Eine große Rolle in der Verzierungskunst dieses ganzen weiten Kunstkreises, in den die arabische Kunst eintrat, spielt die Flächenornamentik. Diese hatte sich, freilich nicht, wie Riegl wollte, selbsttätig aus der hellenistisch-römischen Kunst, sondern aus altasiatischem und sassanidischem Flächengefühl heraus, zu immer flächenhafterer, gleichmäßig füllender Bedeckung ganzer Wände oder kleinerer Wandteile mit „Mustern ohne Ende" bekehrt, die teils in flacherem oder höherem, aber überall gleichmäßig hohem Relief mit wirksamer Beschattung der Grundfläche („Tiefenschatten" oder „Tiefendunkel"; vgl. Bd. 1, S. 506), teils in Mosaik oder Malerei ausgeführt wurden. Die Gestaltung dieser Flächenmuster in der byzantinischen Kunst im Gegensatz zur hellenistisch-römischen hat Riegl, obgleich er ihr eine unrichtige Stelle im Übergang von der römischen zur arabischen Kunst anwies, meisterhaft umschrieben. In der byzantischen Ornamentik dieser Art spielt die altklassische gewellte Pflanzenranke in pflanzlich unorganischer, aber geometrisch logischer Umbildung immer noch eine Hauptrolle. Auch die einheitlichen Akanthusblätter lösen sich nunmehr in drei- oder mehrspaltige Zacken mit geschwungenen Umrissen auf, und diese „Drei- oder Vier- (auch Mehr-) Blätter schmiegen sich", wie Riegl es ausdrückt, „bereits den verschiedenen Konfigurationen des Raumes an, der auszufüllen ist" (Abb. 305). Alle diese Zackenblätter können aber willkürlich zusammengestellt und nach allen Seiten gepreßt werden, bis benachbarte Deckblätter sich mit ihren Stielen verschlingen und mit ihren Spitzen wechselseitig durchschneiden. Muster, die in gleichmäßiger Verteilung die ganzen Flächen füllen, entstehen; und die musterbildenden Ranken laufen nicht mehr, wie in der griechisch-römischen Kunst, vorzugsweise zu runden, sondern oft zu spitz-ovalen, oft zu rautenförmigen Netzgebilden zusammen. Rein geometrische Muster verbinden sich mit den pflanzlichen, und die Bandverschlingungen, die vielfach hinzutreten, werden unbedenklich gebrochen oder geknickt. Der „unendliche Rapport" Riegls (Bd. 1, S. 518—519), den Strzygowski anschaulicher als „Muster ohne Ende" bezeichnet, entsteht, wo das gleichmäßig wiederholte Muster sich, ohne sich mit Rand und Mittelstück der gegebenen Raumumschreibung anzuschließen, beliebig abschneidbar fortspinnt. Gerade in allen diesen Dingen erweist sich die byzantinische, erweist sich zunächst die koptische Zierkunst, wenn auch nicht als Mutter, so doch als Schwester der arabischen oder, wie andere sich ausdrücken, der sarazenischen Ornamentik. In der deutschen Kunstwissenschaft haben namentlich Strzygowski, der die persischen und innerasiatischen, einem längst orientalisierten Hellenismus entsprungenen Elemente bei der Entstehung der Kunst des Islams immer schärfer in den Vordergrund rückt, ja fast allein gelten läßt, und E. Herzfeld,

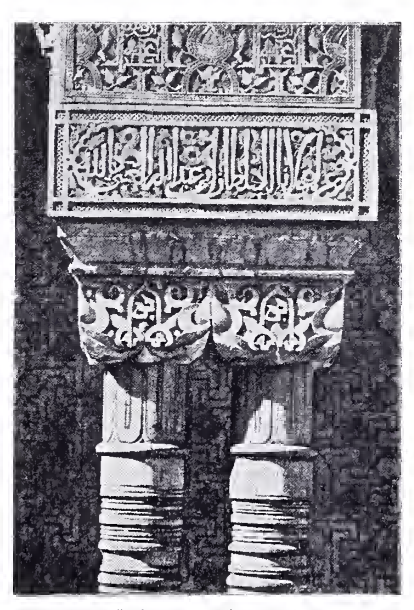


Abb. 306. Säulen vom Löwenhof der Alhambra. Nach Franz-Pascha. (Zu S. 371.)

der den hellenistischen, frühchristlichen und byzantinischen Einfluß auf das Werden der islamischen Kunst nicht preisgeben will, entgegengesetzte Standpunkte eingenommen, während C. H. Becker eine uns zusagende vermittelnde Anschauung vertritt.

Die gesamte Kunstgeschichte des Islams ist am übersichtlichsten in dem französischen Handbuch von Saladin und Migeon zusammengefaßt; aber auch die älteren Bücher von Le Bon und von Gayet sind immer noch zu nennen. Ein Hauptwerk verspricht Diez' „Kunst der islamischen Völker" zu werden. Für die Baukunst des Islams stellen wir die Handbücher von Julius Franz-Pascha und von Rivoira sowie Schriften von Strzygowski, von Sarre, von Herzfeld voran, denen sich für die islamische Baukunst einzelner Länder die betreffenden Abschnitte der großen Werke anschließen, die Prisse d'Avennes über die ägyptische, Max Junghändel und C. Gurlitt über die spanische und die türkische, E. B. Havell über die indische, Amador de los Rios über die spanische Baukunst verfaßt haben. Über die Gewerbe- und Kleinkunst des Islams stehen Schriften von Migeon, Sarre, Martin und Braun in erster Reihe, über die Bau- und Gefäßkeramik besondere Arbeiten von Migeon, Basselot, van de Put, Sarre, Mittwoch, Osthaus, Nöldeke, die Rivières großes Werk glänzend abschließt. Die islamische Teppichkunde ist namentlich durch Bücher und Aufsätze von Neugebauer und Orendi, von Bode, Karabacek, Riegl, Graul, Kuderna, Sarre, Weinzetl und Jaekel gefördert worden. Über die islamische Malerei haben Blochet, Huart, Martin, Strzygowski und Schulz das Beste beigebracht.

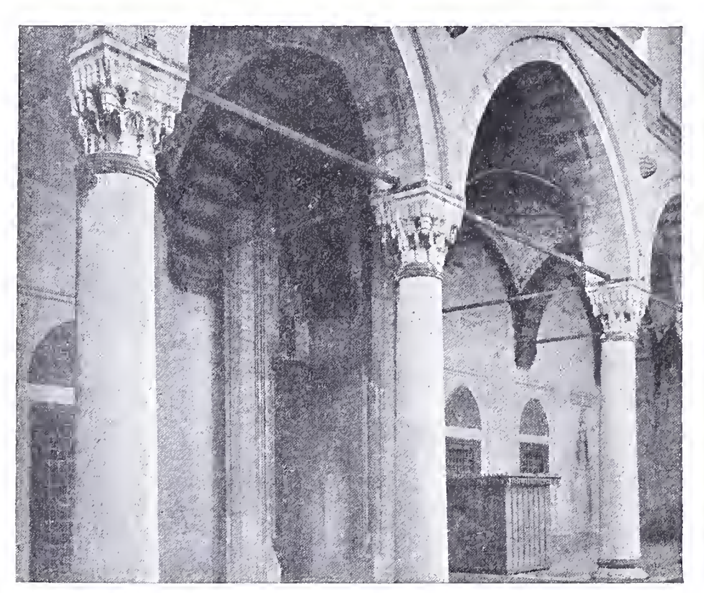


Abb. 307. Stalaktiten- oder Zellenkapitelle im Hofe der Moschee Selims I. in Konstantinopel. Nach Junghändel und Gurlitt.

Die Hauptschöpfungen der Kunst des Islams sind Moscheen und Medresseen, d. h. geistliche Schulen, die stets mit Moscheen, oft mit Stiftergräbern verbunden wurden; aber auch Paläste, Herbergen (Karawansereien) und Grabhallen (Mausoleen, Türbeen) spielen eine wichtige Rolle in der mohammedanischen Baukunst. Die Hauptbestandteile dieser Gebäude sind Höfe, die von Bogenhallen umgeben werden, flachgedeckte, meist vielsäulige Säle, deren Säulen, durch Bogen verbunden, von tragenden Oberwänden überragt zu werden pflegen, und Kuppelräume, die erst mit der Zeit und in sehr verschiedener Gestaltung Gemeingut der muselmanischen Baukunst geworden sind.

Die Moscheen waren nicht als Wohnsitze der Gottheit, sondern als Gebetshäuser gedacht. Das Allerheiligste, bei dem die Gläubigen im Geiste weilten, blieb die Kaaba in Mekka. Die Achse der Gebetshalle, an deren Schlußwand die Gebetsnische (Mihrab, Kiblah) lag, war daher stets nach Mekka gerichtet. Diese Haupthalle des eigentlichen Heiligtums schloß sich, flachgedeckt

oder gekuppelt, oft um einige Stufen erhöht, an die Mekka-Seite des großen, von Pfeiler- oder Säulenstellungen umgebenen, für die Waschungen bestimmten Vorhofes an. Oft entstand dieses Heiligtum nur durch Vermehrung der Arkadenreihen an der Gebetsseite. Die Minarette, die schlanken, wohlgegliederten, mit Galerien versehenen Türme, von deren Höhe der Muëddin die Stunden des Gebets in die belebten Straßen hinausruft, gehören, wie die Kuppeln, unbedingt zum Bilde der vollentwickelten Moschee. Den ersten Gebetshäusern aber fehlten, wie die Kuppeln, so auch die Minarette, die jedenfalls zu den selbständigsten, am unmittelbarsten den Bedürfnissen der neuen Religion entsprungenen Schöpfungen der islamischen Kunst gehören.

Die Bauformen dieser Kunst zeichnen sich nicht durch konstruktive Folgerichtigkeit aus; selbst die überlieferten Formen werden meist nur in dekorativem, oft nur in spielendem Sinne verwertet. Die Außenmauern der Gebäude pflegen schlicht und glatt zu sein. Zu gliedernder Fassadenbildung kommt es erst spät. In der Regel hebt sie nicht einmal ein Sockel über den Erdboden empor, fehlen selbst die Stockwerksgesimse, ersetzt ein Gurtband, über dem der Zinnenkranz aufragt, das vorspringende Kranzgesimse der abendländischen Baukunst. Dafür bringen wechselnde Stein- und Ziegelschichten verschiedener Farbe Leben in die Mauerflächen; und Nischen, Erker, Türen und Fenster in reicher, mannigfaltiger Gestaltung tragen dazu bei, ihre Einförmigkeit zu durchbrechen. Die Säulen oder Pfeiler des Inneren, die in der Regel als Bogenträger erscheinen, sind meist glattstämmig und verhältnismäßig niedrig. Pfeilerbogen pflegen in der Richtung der Mirhabwand, Säulenbogen auf diese zuzulaufen. Wo es irgend anging, wurden antike, byzantinische oder frühchristliche Säulen herbeigeschafft, die, in buntester Weise durcheinandergestellt, von vornherein eine organische Weiterbildung auszuschließen schienen.

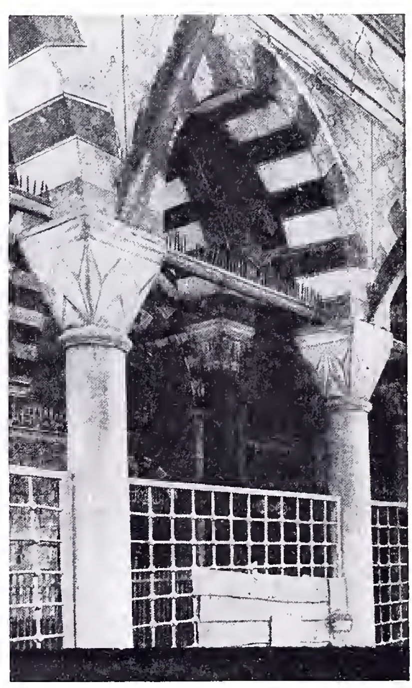


Abb. 308. Falt- oder Fächer-Kapitelle in der Moschee Murad Paschas in Konstantinopel. Nach Junghändel und Gurlitt.

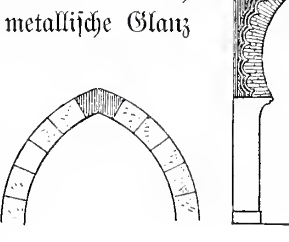
Säulen mit glockenförmigen Kopf- und ähnlichen Fußstücken finden sich schon früh; aber erst nach Jahrhunderten hatte sich etwas wie eine nationalsarazenische Säule herausgebildet, die aus dünnem schlanken Schafte, einigen Fußringen, mehreren Halsringen, einem langen Blätterhalse und einem unten abgerundeten, an den Seiten mit Arabesken verzierten Würfelkapitell besteht (Abb. 306), und noch später entstand die türkisch-osmanische Säule, deren starke runde Schäfte oft genug antiken Bauten entlehnt werden, während ihre weißen Marmorkapitelle bald durch das weiten Kreisen der islamischen Kunst eignende Stalaktitenwerk, bald durch das osmanische Falt- oder Fächerwerk, manchmal auch durch beide nebeneinander, ihr besonderes Gepräge erhalten (Abb. 307 und 308). Wir kommen auf diese Formen zurück. Die **Bogen** der islamischen Baukunst vermeiden in der Regel die Halbkreisform. Schon um die Säulen zu heben und die Oberwände zu entlasten, erhielten sie vorzugsweise eine überhöhte Gestalt. **Gestelzte Rundbogen** sind nicht selten; häufig aber trat der gebrochene, der **Spitzbogen**, an ihre Stelle, der in Ägypten mit einem doppelseitigen, beiden Schenkeln gemeinsamen Schlußstein

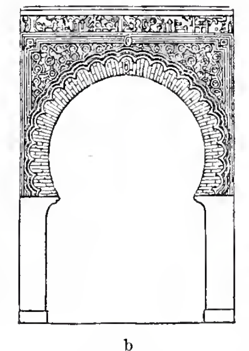
gedeckt zu sein pflegt (Abb. 309 a), häufig der Überhalbkreis- oder Dreiviertelkreisbogen, dessen eingezogene untere Öffnung sich zum Vollkreis ergänzen läßt, nicht minder häufig der ihm verwandte Hufeisenbogen (Fig. b), d. h. der überhöht geschwungene Bogen, dessen Schenkel unten eingezogen sind, häufig endlich der Kielbogen (Fig. c), der, aus einer Verquickung von Hufeisen- und Spitzbogen entstanden, das Ansehen des Durchschnittes eines mit dem Kiel nach oben gekehrten Schiffsrumpfes erhält. Der eigentliche Spitzbogen findet sich am häufigsten in Ägypten, der Überhalbkreis- und der Hufeisenbogen im maurischen Nordafrika und in Spanien, der Kielbogen in Persien und in Indien, wo wir ihn bereits in altbuddhistischer Zeit angewandt fanden (S. 152 und Abb. 143). Aber auch weit kunstvollere Bogenformen kommen vor. Der Kleeblattbogen entsteht durch die Ausfüllung des Hauptbogens mit drei kleineren Bogen. Der Zackenbogen, der in allen Formen vorkommt, zeichnet viele kleine Bogen, deren zusammenstoßende Schenkel herabhängende Zacken bilden, in den inneren Bogenrand; und wie die Säulen werden auch die Bogen oft zu zweien oder zu mehreren zusammengefaßt („gekuppelt"), oder sie werden ineinandergeschlungen und auf das reichste und phantasievollste abgewandelt. Den Bogen parallel aber entwickeln sich die Kuppeln. Die einfach überhöhte eiförmige Gestalt der sassanidischen Kuppel ist selten. Die Spitzkuppel ist vornehmlich in Ägypten, die nach unten eingezogene Hufeisenkuppel ist in Spanien, die Kielbogenkuppel, die manchmal die Gestalt von Zwiebeln, Birnen oder anderen Früchten, bei wulstiger Rippung namentlich von Melonen annimmt, ist in Persien und Indien zu Hause. Eine Besonderheit der entwickelten Kunst des Islams ist das Tropfstein- (Stalaktiten-) oder Bienenzellengewölbe, das vielleicht doch verkannt wird, wenn man sagt, daß es, da es nicht konstruktiv entstehe, sondern aus Holz geschnitzt oder in Gips geformt werde, wieder den dekorativen Charakter der Kunst des Islams kennzeichne und nur als die rundplastische Gestaltung des Zackenbogens erscheine. Tatsächlich sind nicht tropfsteinartig herabhängende Spitzen, die auch keineswegs überall vorhanden sind, sondern die übereinander vorkragenden Nischen oder Zellen die Hauptsache (S. 383); und dieses System geht insofern doch von einem konstruktiven Zwecke aus, als es das Vorkragen größerer Nischen und Zwickel im Übergang zu Kuppelrundungen und an ähnlichen Stellen erleichtert. Richtiger ist es daher auch, diese Verzierungsart Zellenwerk als sie Stalaktitenwerk zu nennen; doch werden auch wir uns der üblichen Bezeichnungsweise nicht ganz entziehen können (Abb. 310). Angewandt wird das System der Stalaktitengewölbe nicht nur zur Verzierung von ganzen Kuppeln, sondern auch von Zwickeln, Tür- und Fensternischen sowie von Halbkuppeln anderer Art; und selbst Säulenkapitelle (Abb. 311), Bogenleibungen und Kranzgesimse werden, wie schon erwähnt, manchmal mit Stalaktitenzellen besetzt.

Dem Stalaktiten-Zellenwerk verwandt aber ist das Falt- oder Fächerwerk der osmanischen Kunst, das das Vorkragen durch schlichtere, großzügigere, aber steilere Zickzacklinien bewirkt. Auf seine Verwendung an osmanischen Säulenkapitellen ist schon hingewiesen worden (S. 371).

Die Innenwände der Gebäude werden meist nur in der Fläche verziert, und auch die eingepreßte, eingeschnittene oder durchbrochene Arbeit verliert trotz der geringen Erhöhung der Muster ihren Flächencharakter nicht. Die Verzierungen der Außen- und Innenwände werden oft in Ziegeln oder gebrannten Tonplatten, oft in Stuck oder Gips, nicht selten auch in Holz ausgeführt, wobei die Holzschnitzereien an Vordächern, Erkern, Simsen ihre besonderen einfachen, aus der Schnitztechnik abgeleiteten Ziermotive zu behalten pflegen, während die Seitenflächen der hölzernen Kanzeln, Schranken und Kasten in allen Mustern der mohammedanischen Flächenkunst prangen.

Eine weitgehende und geschmackvolle Verwendung beim Schmuck des Äußeren und des Inneren der Gebäude fanden seit dem 12. Jahrhundert die glasierten Tonfliesen oder Kacheln, die schon den alten Ägyptern, den alten Babyloniern und den alten Persern bekannt gewesen, in der Zeit der Vorherrschaft der griechischen Kunst in Vergessenheit geraten, auch in den frühen Jahrhunderten des Islams wenigstens als besondere, von den Bauziegeln getrennte Platten nicht bekannt waren, dann aber als „Fliesen von Bagdad" schon 894, wenn diese Zeitbestimmung richtig ist, an der Moschee zu Kairuan in Nordafrika, zahlreicher seit dem 11. oder 12. Jahrhundert in Fostat in Ägypten, in Mesopotamien und in Persien auftauchen. Alle Kacheln der islamischen Kunst bestehen aus einem Kern von porösem gebrannten Ton, der durch die Glasur undurchlässig gemacht wird und erhöhten Farbenglanz erhält. Bei der eigentlichen „Fayence" wird der gebrannte Ton mit einer undurchsichtigen Zinnglasur überzogen, die in der Masse gefärbt oder vor ihrem Einbrennen mit besonders hierzu geeigneten Farben bemalt werden kann. Das Verfahren hingegen, die Malerei auf die bereits gebrannte Glasur zu setzen, um sie alsdann in einem dritten Feuer einzubrennen, bezeichnet man als Muffelmalerei. Durch Muffelmalerei wird der metallische Glanz auf der besonderen Art von Fayencen erzeugt, die man als „lüstrierte" Fayencen oder als Fayencen „mit Metallglanz" zu bezeichnen pflegt. Der reichlichste Gebrauch von dieser „Lüstrierung" ist in Persien und Spanien gemacht worden. Der anfangs goldig schimmernde Glanz ihrer Glasur wird in der Verfallzeit dieser Technik immer kupferiger. Der Streit, ob die in Ägypten oder in Vorderasien gefundenen Goldglanzfliesen die älteren seien, wird heute meist dahin entschieden, daß, abgesehen von denen in Kairuan, die in Rakka an der mesopotamischen Seite des oberen Euphrat gefundenen Goldglanzfliesen des 11. Jahrhunderts die ältesten erhaltenen seien. Eine ganz andere Art glasierter Tonwaren entsteht durch das Verfahren, die gebrannten Tongefäße unter der Glasur zu bemalen — auf den Tongrund selbst, wenn er hell genug ist, sonst auf eine milchweiße Angußschicht — und erst dann mit einer farblosen, durchsichtigen Glasur zu überziehen. Wegen des Kieselgehaltes, den Masse und Glasur bei diesem Verfahren haben müssen, nennen die Engländer (und ähnlich die Franzosen) die Tonware dieser Art „silicious glazed pottery", während wir sie mit Otto v. Falke als Halbfayence bezeichnen können. Ihre Glasur pflegt Bleiglasur zu sein. Alle diese Fayence-Arten wurden in der Kunst des Islams nicht nur zu Baufliesen, sondern auch zur Gefäßbildnerei benutzt. Eine besondere Art von Baukacheln aber sind die Mosaikfliesen, die besonders in Persien, doch auch in Kleinasien und in der Türkei, verwandt wurden: aus einfarbig glasierten Platten schnitt man krummlinige Muster heraus und setzte die Stücke mehrfarbig wieder zusammen.


a


b

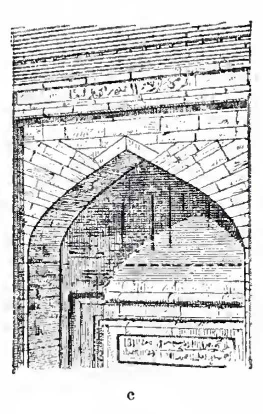

c

Abb. 309. a Ägyptischer Spitzbogen, b maurischer Hufeisenbogen, c indischer Kielbogen. Nach Franz-Pascha (a und c) und Schnaase (b).

Die ganze orientalische Flächenornamentik, wie sie uns zunächst an den Wänden

der mohammedanischen Gebäude entgegentritt, gehört trotz ihrer deutlichen Ableitung von vorderasiatischen, sassanidischen, koptischen und byzantinischen Vorbildern mit hellenistischem Einschlag zu den größten und eigenartigsten Leistungen der Kunst des Islams. Die Hauptbestandteile der arabischen Ornamentik sind zunächst geometrische Figuren jeder Art und jeder Gestalt, nicht nur geradlinige, sondern auch gewellte, gebogene, aus- und einwärts geschwungene, drei-, vier- und besonders vieleckige in den künstlichsten Zusammensetzungen und Verflechtungen (Abb. 312), sodann bandartige Verknüpfungen und Verschlingungen, die mehr zur netzartigen Feldereinteilung der Flächen als zur Ausfüllung der Einzelfelder verwandt werden, endlich vor allen Dingen die eigentlichen Arabesken (Abb. 313), die ihren Namen eben als Hauptbestandteile der arabischen Zierkunst führen. Als streng stilisiertes Pflanzenrankenwerk sind diese Arabesken längst erkannt. Daß sie nichts weiter sind als das hellenistisch-römische Akanthusrankenwerk in seiner asiatischen Stilisierung für größere, zusammenhängende Flächen, die den Grundsätzen einer Fortspinnung ins Unendliche (Bd. 1, S. 518) entsprechend verziert werden sollen, haben die Erörterungen Riegls und Strzygowskis ergeben. Wie diese Stilisierung im einzelnen erfolgt, haben wir bereits an der byzantinischen Ornamentik, der Schwester, zum Teil auch der Vorgängerin der arabischen, nachgewiesen (S. 369). Die arabische Kunst bediente sich des neu gewonnenen Formenschatzes einerseits noch strenger und logischer, anderseits aber auch unendlich viel üppiger und phantasievoller als die im ganzen auf Vereinfachung gerichtete altchristliche Kunst in Byzanz oder Ägypten. Als gelegentliche, besonders örtlich beliebte andere Bestandteile der mohammedanischen Verzierungskunst treten (Abb. 314) Blätter, Blüten und Früchte in leichterer, neu geschaffener Stilisierung und stilisierte Tiergestalten phantastischer oder natürlicher Art hinzu, hier und da sogar Menschengestalten, überall endlich auch die Schriftzeichen der Sprache des Korans selbst, die teils in ihrer geradlinigen kufischen (Abb. 315), teils in ihrer geschwungenen arabischen Gestalt verwendet werden.

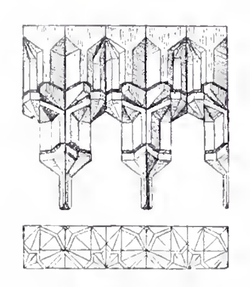


Abb. 310. Stalaktitenbildung aus Kairo. Nach Gayet. (Zu S. 372.)

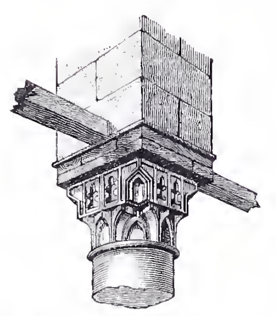


Abb. 311. Stalaktitenkapitell aus Kairo. Nach Franz-Pascha. (Zu S. 372.)

Alle diese Bestandteile der arabischen Verzierungskunst aber werden in ein geometrisches, bald rautenförmiges, bald vieleckiges, bald geradliniges, bald mannigfach gebogenes Netzwerk eingespannt und durch eine reiche, die einzelnen Bestandteile klärende und sondernde Farbengebung gehoben und belebt. Die Bedeckung der ganzen Zierbänder oder Zierflächen mit dem gleichen Muster und die gleichmäßige Verteilung der Linien und Farben in der Fläche erweist sich als ein Grundgesetz der arabischen Kunst. Eine fortschreitende Bewegung führt von verhältnismäßig einfachen zu den reichsten, üppigsten, aufs wunderbarste verschlungenen Mustern dieser Art. In der ausgebildeten arabisch-maurisch-sarazenischen Ornamentik, die übrigens nicht nur in den baulichen, einschließlich der keramischen, Flächenverzierungen, sondern auch in der Kunsttöpferei, in der Buchmalerei auf Pergament oder Papier, in der Holz- und Elfenbeinschnitzerei, in der eingelegten („damaszierten")

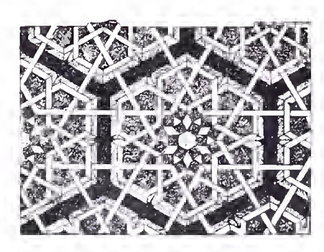


Abb. 312. Arabische verschlungene Vieleck-Verzierung aus der Moschee Sultan Hassans in Kairo. Nach Gayet.

Metallarbeit (namentlich der Waffen) und in der Webekunst (eigenartig aufgefaßt in den Knüpfteppichen) ihre Triumphe feiert, reichen ein rechnender Verstand und eine blühende Einbildungskraft einander die Hand; und die dem Koran oder den Dichtern entlehnten weisen, klugen Sprüche, die selbst zu Bestandteilen der Zierkunst geworden sind, hauchen ihr jenen lebendigen Odem des arabischen Volksgeistes ein, dessen Weisheit in dem Satze gipfelt: „Es gibt nur einen Gott, und Mohammed ist sein Prophet.“

2. Die Kunst des Islams bis zum Sturz der Omaijaden (um 632—750).



Abb. 313. Stuckborte von der Moschee Ibn Tulun in Kairo. Nach Prisse d'Avennes.

Abgesehen von Mekka und Medina, deren älteste Bauten kunstlos waren, bilden Palästina, Syrien und Ägypten das erste und älteste Gebiet arabischer Kunstübung. Die Gründung der Kaaba in Mekka wurde auf Abraham, wenn nicht gar auf Adam zurückgeführt. Der große Rechteckhof, der das alte würfelförmige Heiligtum, den Behälter des „schwarzen Steines“, in weitem Abstand mit langen, ebenso oft zerstörten wie erneuerten Bogenhallen umgibt, hat seine jetzige Gestalt erst 1681 unter dem Osmanensultan Mohammed IV. erhalten. Der Zeit Selims I. (1512—20) gehören die 360 Kuppeln des Umgangs an, die 1605 mit Gold überzogen wurden. Von der Schlichtheit der ursprünglichen Anlage können wir uns keine Vorstellung machen. Die Moschee von Medina hingegen, die das Grab Mohammeds enthält, kann immer noch als der vorbildliche Musterbau der echten Pfeiler- oder Säulenhallenmoscheen gelten. Sie wurde vom Omaijaden-Kalifen Welid I. 707 wahrscheinlich bereits in ihrer jetzigen, nach wiederholten Zerstörungen immer erneuerten Gestalt errichtet. Nur dem Bedürfnis der Gläubigen Rechnung tragend, besteht sie aus einem rechteckigen Hofe, der an seiner Nordseite von einer doppelten, an jeder seiner Langseiten von einer dreifachen, an der heiligen, der Südseite, aber, an der die Gläubigen sich zum Gebete sammeln, von einer zwölfreihigen Bogenhalle begrenzt wird. Die große Halle dieser Südseite, die in der Breite aus 18 Jochen besteht, bildet also einen mächtigen Stützenwald, der mit seinem gruftartigen „Allerheiligsten“ etwas an altägyptische Tempelanlagen erinnert, ohne daß an eine Herkunft von diesen zu denken wäre.

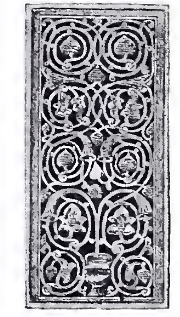


Abb. 314. Arabeske mit Blüten. Nach Gayet.

Die ältesten der großen, als Freitagsmoscheen bezeichneten Moscheen schließen sich in Syrien jedoch keineswegs der Anlage dieser echt mohammedanischen Bauten an, sondern sind teils wirklich Umbauten frühchristlicher Kirchen, teils in Anlehnung an solche entstandene Neubauten.

Der berühmte Felsendom (Kubbet-es-Sachra) in Jerusalem, der sich über dem Abrahamsfelsen erhebt, kann zwar nicht die Moschee sein, die Omar hier 642 gründete, ist aber inschriftlich als omaijadischer Bau von 690 beglaubigt. In neuerer Zeit hat Hartmann ihm eine besondere Schrift, haben Strzygowski und Herzfeld ihm, auch hier verschiedener Meinung, Streitaufsätze gewidmet. Daß er als selbständiger moslimischer Neubau für Abd-el-Melik errichtet worden, wird allgemein zugegeben. Daß er sich aber, wie auch Saladin und Hartmann im Anschluß an de Vogüë annehmen, seiner Anlage und seinem Aufbau nach an ältere späthellenistische oder frühchristliche Zentralbauten Syriens anlehnt, sollte man nicht leugnen. Seine Säulen und seine Kapitelle, von denen eines mit einem christlichen Kreuz geschmückt ist, sind verschiedenen älteren Bauten heidnischen oder christlichen Ursprungs entlehnt; und daß seine

Mosaiken, auch schon die ältesten von Abd-el-Melik gestifteten, von byzantinischen Künstlern aus Konstantinopel gearbeitet worden, erscheint uns trotz einzelner persisch-sassanidischer Anklänge, die wir in ihnen wahrnehmen, angesichts der schriftlichen Überlieferung für andere, noch etwas spätere frühislamische Mosaiken nach wie vor wahrscheinlich. Der Felsendom ist ein Bau von achteckigem Grundriß, auf dessen innerer, kreisrunder Stützenreihe sich, von einer Trommel getragen, die von innen halbkugelförmige, von außen leicht zugespitzte Holzkuppel erhebt, während die achteckige äußere Stützenreihe den breiten Umgang in zwei Schiffe zerlegt. Die runde innere Stützenreihe wird dergestalt von vier Pfeilern und zwölf Säulen gebildet, daß in jedem Pfeilerzwischenraum drei Säulen stehen. Ihre vormals runden Verbindungsbogen sind später in schwarz-weiß geschichtete Spitzbogen verwandelt worden. Die achteckige äußere Stützenreihe besteht aus acht Pfeilern mit zwei Säulen in jedem Zwischenraum. Hier haben die Verbindungsbogen ihre alte halbrunde Gestalt bewahrt. Zum Ausgleich der verschiedenen Säulenhöhe dienen Kämpferaufsätze östlicher Art. Von den Mosaiken des Inneren gehören die unteren, in den Bogenzwickeln zu beiden Seiten des äußeren Umgangs und der Mauer darüber, noch dem 7. Jahrhundert an. Die der äußeren Seite werden von einem breiten blauen Bande mit der Inschrift in altkufischen Goldlettern bekrönt. Blumengefäßen, die reich mit Goldschmiedearbeiten verbrämt sind, entsprießen große, weitverzweigte Ranken mit Blüten und Trauben. Die Goldgrund-Mosaiken der Trommel stammen von den Herstellungsarbeiten von 1027; unter ihren klassisch wirkenden Blüten- und Ährenranken fallen auch sassanidische Flügelpalmetten auf.

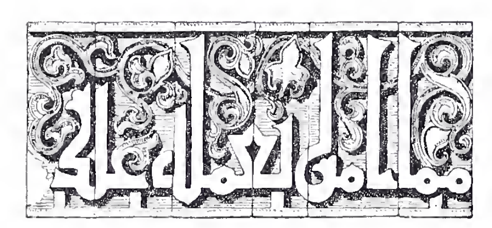


Abb. 315. Arabeske mit kufischer Schrift. Nach Gayet. (Zu S. 374.)

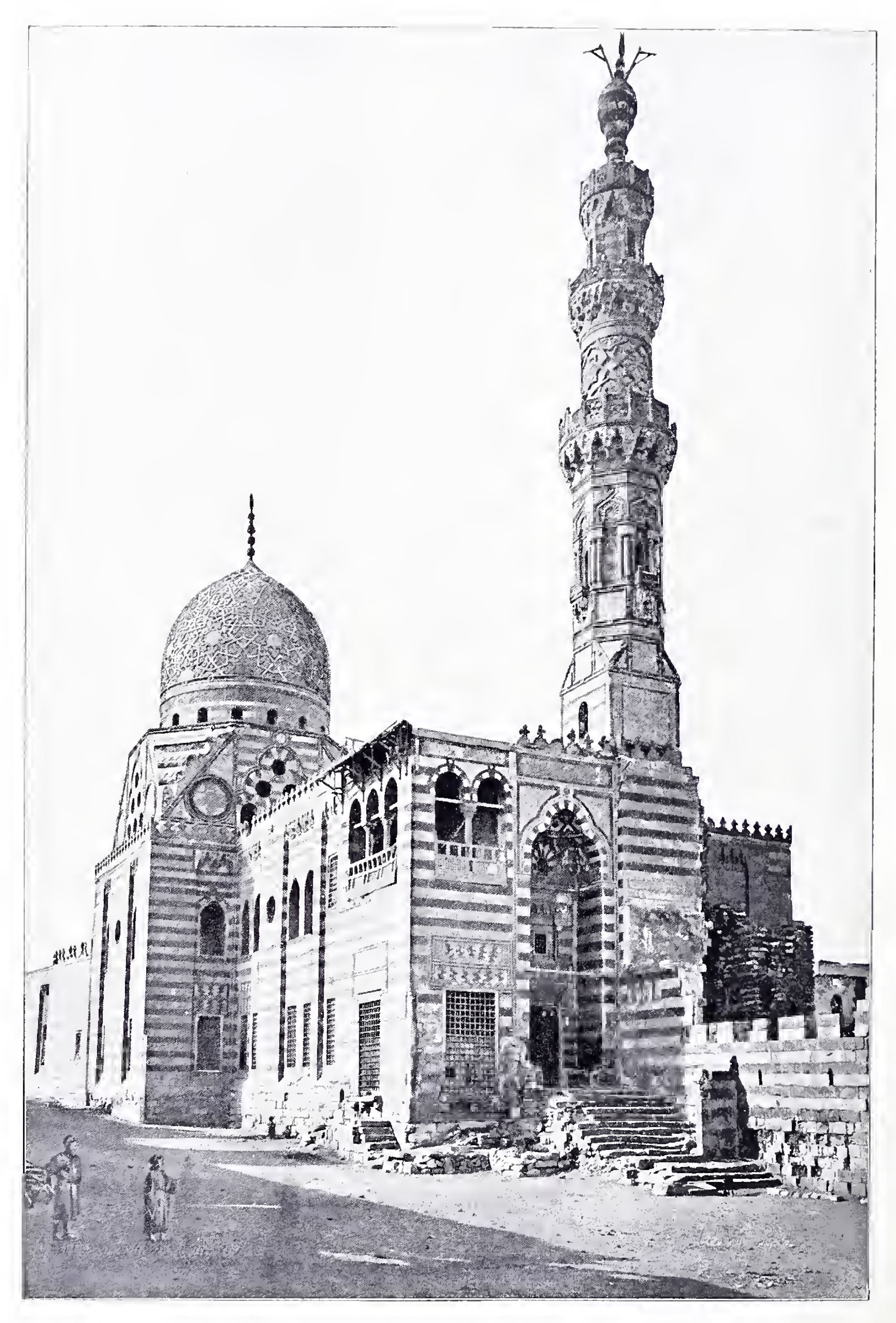
Die Moschee el Aksa („das entfernteste Heiligtum") zu Jerusalem steht an der Stelle der alten christlichen Langkirche (Basilika), die Justinian der Mutter Gottes geweiht hatte. Schon Omar veranlaßte den Umbau der Kirche zur Moschee; durch Anbauten entstanden schließlich sieben Schiffe, und die Mitte des Querschiffes wurde mit einer Kuppel überwölbt. In ihrer jetzigen Gestalt mit ihrer siebenbogigen Vorhalle und ihren Anbauten ist die Moschee erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts ihren Trümmern entstiegen. Von dem Bau Justinians haben sich die Säulen des Mittelschiffes erhalten, vielleicht auch die Kapitelle, die übrigens noch wirkliche Akanthuslaub-Kapitelle sind. Die Mosaiken der Kuppel zeigen den naturfrischen Stil der gleichzeitigen byzantinischen Malerei.

Auch die große Omaijaden-Moschee zu Damaskus war ursprünglich eine altchristliche Basilika, die an der Stelle eines römischen Jupitertempels errichtet worden war. Ihr Umbau zur Moschee, den der Omaijaden-Kalif Welid I. schon 707 durchsetzte, erfolgte mit Hilfe von Arbeitern, die aus allen Enden der Welt, namentlich aber aus Konstantinopel herbeigeholt wurden. Der große Moscheenhof, der die nördliche Hälfte der Anlage einnimmt, bildet ein breitgelagertes Rechteck, das von einreihigen Bogenhallen (25×9 Öffnungen) begrenzt wird. An der Südseite öffnet die Halle sich, echt islamisch, ohne Trennungsmauer in die eigentliche Moschee, die aus drei Arkadenreihen besteht, in der nordsüdlichen Gebetsrichtung aber von einem breiten, kräftigen, von Pfeilern getragenen Mittelschiff durchzogen wird. Über dem Mitteljoch dieses Mittelschiffes wölbt sich eine von vier Pfeilern getragene Kuppel. Der Übergang vom Viereck ins Achteck wird durch rundbogige Ecknischen vermittelt. Es ist die berühmte „Adler-" oder „Geierkuppel", die so genannt wird, weil die links und rechts von ihr ausgehenden



Taf. 47. Säulenhalle der Amru-Moschee zu Kairo.

Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft zu Berlin-Steglitz.



Taf. 48. Die Grab-Moschee Kait Beys in Kairo.

Nach Photographie von P. Schah.

Säulenhallen als ausgebreitete Flügel gedeutet werden. Die Säulen auch dieser Moschee sind von älteren Bauten ganz Syriens zusammengetragen. In den von byzantinischen Händen ausgeführten Mosaiken des Inneren wechseln landschaftliche mit ornamentalen Motiven.

Die echt moslimische, aus dem Bedürfnis des islamischen Gottesdienstes entsprungene Moscheenkunst läßt sich besser als in Syrien in Ägypten, namentlich in Kairo, verfolgen.

Die Amru-Moschee, die Omars Feldherr Amr-ibn-el-As gleich nach der Eroberung Ägyptens (642) in Fostat (Alt-Kairo) durch koptische Werkmeister errichten ließ, ist so oft umgebaut, daß kaum ein Stein des ursprünglichen Gebäudes auf dem anderen liegt. Ursprünglich soll ein rechteckiger Mittelhof an allen Seiten in gleicher Tiefe von sechsreihigen Säulenhallen umgeben gewesen sein. Aber gerade in ihrer jetzigen Gestalt veranschaulicht sie uns den Typus einer alten Hallenmoschee ohne Kuppeln und ohne Minarette (Abb. 316). Die Mitte des Hofes nimmt, wie stets, das Brunnenhaus ein. Die Säulen, über denen die Arkadenbogen aufsteigen, sind auch hier aus allen möglichen antiken Gebäuden zusammengeholt. Die Bogen, deren Oberwände flache Balkendecken tragen, sind nur leise zugespitzt (Taf. 47). In der erhaltenen Umfassungsmauer aber findet sich ein völlig spitzbogiges Fenster. Innerhalb der Umfassungsmauer hat die Eingangsseite, die hier im Westen liegt, nur eine Reihe Säulenarkaden; ihrer drei zeigen die Nord- und Südseiten des Hofes; aus sechs Reihen aber besteht die zum Säulensaal erweiterte Gebetshalle, die die Ostseite einnimmt.

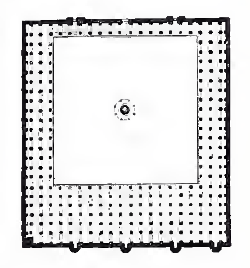


Abb. 316. Grundriß der Amru-Moschee in Alt-Kairo. Nach Gayet.

Von der weltlichen Baukunst der omaijadischen Zeit können wir uns, wenn die zeitliche Stellung mancher hierher gehöriger Bauten auch zweifelhaft ist, ein einigermaßen deutliches Bild machen. In Damaskus selbst haben sich freilich nicht einmal Trümmer der alten Prachtpaläste der Omaijaden-Kalifen und daher auch keine Überreste der Wandgemälde erhalten, mit denen, wie berichtet wird, berühmte Maler, die Schüler byzantinischer Griechen gewesen, sie ausgeschmückt hatten. Außerhalb Damaskus kommen zunächst die arabischen „Wüstenschlösser" Syriens in Betracht, die uns, auch abgesehen von ihrer baulichen Anlage, teils wegen ihrer echt asiatischen Flächenverzierungskunst, teils wegen ihrer wirklichen, noch syrisch-hellenistisch angehauchten Wandmalereien kunstgeschichtlich fesseln. Daß das großartige Schloß von Mschatta (Maschita, Meschatta), von dessen Schauseite die Hauptstücke in die Berliner Museen gelangt sind, ein von arabischen Bauherren gestifteter, von nordmesopotamischen, sassanidisch beeinflußten Künstlern herrührender Bau ist, wird seit Brünnows, Strzygowskis, Schulz', C. H. Beckers, van Berchems und Herzfelds Ausführungen allgemein zugestanden (S. 117). Strzygowski hat, gerade an Mschatta anknüpfend, grundlegende Theorien über die Entwickelungsgeschichte der Kunst dieser Gegenden, in denen der nordmesopotamisch-persische Einfluß überwiegt, aufgestellt; und an diesen Ergebnissen braucht, wie wir mit Becker annehmen, auch nicht gerüttelt zu werden, wenn man meint, daß Strzygowski das Bauwerk, das er arabisch-ghassanidischen Bauherren des 4. Jahrhunderts zuschreibt, einige Jahrhunderte zu früh angesetzt habe. Die nach Beckers Andeutungen namentlich von Herzfeld nach Maßgabe seiner Ausgrabungen in Samarra verfochtene, auch von Sarre geteilte Ansicht, daß Mschatta ein islamischer Lagerpalast der Omaijadenzeit sei, scheint im Begriff zu sein, sich durchzusetzen; und ohne die Frage schon für völlig spruchreif zu halten, glauben auch wir uns zurzeit dieser Ansicht anschließen zu müssen. Das gewaltige Bauwerk liegt im Lande Moab an der Grenze der römischen Provincia Arabia, mit der auch

Brünnow es behandelt hat. Mit dem besprochenen spätsassanidischen Schlößchen von Kasr-i-Schirin (S. 116) teilt Mschatta die Eigenart, daß das Hauptkuppelgebäude erst jenseit des großen quadratischen Mittelhofes liegt, von dem ein Torweg im Eingangsbau in einen kleineren vorderen Hof führt. Das Hauptgebäude jenseit des Haupthofes aber öffnet sich auf diesen mit einer dreischiffigen Bogenhalle vor einem im Grundriß kleeblattförmigen, an drei Seiten mit Halbrundnischen versehenen Kuppelraum. Der Gesamtbau, dessen Seitenflügel unzählige Gemächer enthalten, ist in gewaltigem Quadrat von reich mit Rundtürmen ausgestatteten Mauern umgeben. Die Vordermauer zu beiden Seiten der Eingangstürme enthält jene reiche, in den Stein geschnittene Flächenverzierung, deren Einzelelementen Strzygowski ihre Herkunft nachgerechnet hat. Am meisten in die Augen springt der großzügige Zickzackfries (Abb. 317), dessen nach unten geöffnete Dreiecke mit ausgeschweiften runden, dessen oben offene Dreiecke mit achteckigen Rosetten geschmückt sind. Die voll profilierten Simsleisten sind aufs reichste mit Akanthusreihen und -Ranken, Palmettenornamenten, abgewandelten lesbischen Kymatien, Weinlaubranken und Zahnschnittmäandern übersponnen. Die ganzen Hauptflächen aber sind mit Weinlaubgewinden überzogen, in die menschliche Gestalten, Löwen, Tiger, Gazellen, Panther, Büffel und Vögel verschiedener Arten verwoben sind. Das Ganze ist ein glänzendes Beispiel jener mit gleichmäßig verteiltem Licht und „Tiefendunkel" arbeitenden Flächenverzierung, die auch in Rom erst aus dem Osten eingeführt worden (Bd. 1, S. 518—519). Im Schloß Ukhaidir ist die Anlage von Mschatta noch einmal in ein großes Viereckslager gesetzt. Mit seinen Audienzsälen nach sassanidischer Art steht es der sassanidisch-mesopotamischen Baukunst noch näher als Mschatta. Auffallend ist das Auftreten eines Kreuzgewölbes mit scharfen Graten neben den üblichen Tonnengewölben. In bestimmten Räumen Mschattas und Ukhaidirs glauben die Anhänger ihres moslimischen Ursprungs, denen wir uns anschließen, Moscheen nachweisen zu können. Eine nahe Verwandtschaft mit Mschatta zeigt auch die von Musil bekannt gemachte Ruine von Kasr-et-Tuba (S. 118). Ihre rechteckige Umfassungsmauer wird von halbrunden Türmen eingefaßt. Kleine Höfe und Zimmer mit Tonnengewölben aus Ziegelsteinen reihen sich aneinander. An Mschatta erinnert nicht nur die Anlage, sondern auch die Steinflächen-Verzierung, obgleich diese hier weit weniger reich ist als dort. Daß die Schloßanlagen dieser Art aus Feldlagern entstanden oder gar „monumentalisierte Beduinenlager" (Diez), Hira, sind, ist wahrscheinlich genug.

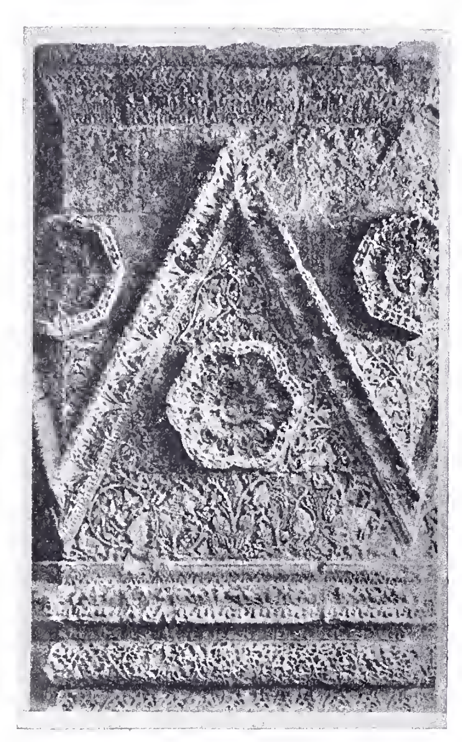


Abb. 317. Ein Stück des Zierfrieses der Fassade des Schlosses von Mschatta, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Nach dem „Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen".

Allgemein der Omaijaden-Zeit zugeschrieben aber wird das von Musil entdeckte, von der Wiener Akademie der Wissenschaften in einem Prachtwerk, an dem Musil, Mielich und Karabacek mitgearbeitet haben, veröffentlichte Wüstenschloß Kusejr Amra, das nicht weit von Mschatta

am Wüstenrande liegt. Auch Strzygowski schreibt dieses lehrreiche Bauwerk, ein Muster der „Badien“ genannten Sommerschlösser, diesem Zeitalter zu, als deren erste selbständige Schöpfung er es bezeichnet. Syrisch ist die dreischiffige, mit steinernen Tonnengewölben überdeckte Haupthalle, deren Mittelschiff geradlinig abgeschlossen ist, während die Seitenschiffe in kleine Halbrundnischen auslaufen. Kunstgeschichtlich von größter Wichtigkeit aber sind die Wandgemälde, mit denen das Schlößchen geschmückt ist. Gerade sie zeigen, daß die Figurenmalerei im ersten Jahrhundert des Islams wenigstens in weltlichen Gebäuden durchaus nicht ausgeschlossen war. In der Haupthalle, die als Thronsaal gilt, ist an der Schlußwand, von vorn gesehen, ein rotbärtiger Herrscher dargestellt, in dem einige Mohammed selbst erkennen wollen. An der Westwand erscheinen als Vertreter der eroberten Provinzen kriegerische Herrschergestalten. Die meisten Bilder des Thronsaales aber stellen Fischfang- und Jagdszenen dar, wie sie in der Zeit der Bilderstürme auch in christlichen Gebäuden wieder maßgebend wurden. Hier in Amra sehen wir z. B., wie Wildesel im Netz gefangen und Gazellen von Hunden verfolgt werden. In gewölbten und gekuppelten Nebenräumen, in denen man Bäder erkennt, sind Wand- und Deckengemälde aus dem Leben und der Traumwelt angebracht, in denen nackte Frauengestalten von freier antiker Haltung bei teils frühchristlicher, teils ostasiatisch angehauchter, teils hellenistischer Anordnung im Raum bald in hellenistischer Farbenmodellierung, bald in chinesischer Schattenlosigkeit erscheinen (Abb. 318). Daß diese Wand- und Deckengemälde im wesentlichen als Nachklänge althellenistischer Kunst anzusehen sind, beweist gerade die abgebildete Deckenmalerei, die namentlich in ihren Bildnisbüsten an die Umgangsmosaiken von S. Costanza in Rom erinnert. Daß wirklich chinesische Einflüsse diese Gegenden schon damals erreicht haben sollten, ist nicht eben wahrscheinlich; eher ist an eine Beimischung sassanidischer Elemente zu denken.



Abb. 318. Wandmalerei aus dem Wüstenschloß Kusejr Amra. Nach der „Zeitschrift für bildende Kunst“.

Noch ein Schloß, das in diesem Zusammenhang genannt werden muß, ist el Kasr zu Rabbath Amman, der alten, von Davids Feldherrn Joab eroberten Ammoniterstadt (S. 118). Daß dieser Bau schon der Omaijaden- und nicht erst der Abbassidenzeit angehört, hat Sarre festgestellt. In seiner reichen Innendekoration, die frei verarbeitete sassanidische Grundzüge enthalten, läßt sich der vollzogene Übergang zum islamischen Stil noch deutlicher wahrnehmen als in der Schauseite von Mschatta. Hatte die moslimische Kunst in der Omaijadenzeit noch etwas Tastendes und Suchendes, so fügte die neue Dynastie ihr, wie wir sehen werden, einheitlich zusammengefaßtes Leben ein.

3. Die Kunst des Islams in Mesopotamien und Syrien seit dem Beginn der Abbassidenzeit (seit 750).

Eine Hauptursache des Sturzes der Omaijaden-Kalifen, deren Hauptstadt das syrische Damaskus war, war der gemeinsame Haß der Perser und der irakanischen Mesopotamier gegen die Syrier gewesen. Persische und irakanische Aufständische hatten Abul Abbas von Mekka, dessen Stammvater ein Oheim des Propheten gewesen war, zum Kalifen erhoben. Kein Wunder daher, daß unter den Abbassiden der persische Einfluß, der schon während des ersten Jahrhunderts des Islams dem syrischen und byzantinischen das Gleichgewicht gehalten hatte, immer maßgebender im ganzen Geistes- und Kunstleben des Islams hervortrat; und kein Wunder daher auch, daß der Schwerpunkt des Kalifenreiches nunmehr, wie von selbst, immer weiter nach Osten rückte. Hatte Abul Abbas, der 754 starb, den Sitz seiner Regierung von Damaskus nach Kufa, noch diesseits des Euphrat, verlegt, so gründete el-Mansur sich eine neue, rasch aufblühende Hauptstadt zu Bagdad am rechten Tigrisufer, unweit der alten hellenistischen Seleukosstadt, die schon 140 v. Chr. von den Parthern erobert worden war, und der ihr am linken Tigrisufer gegenübergelegenen sassanidischen Perserhauptstadt Ktesiphon (S. 113, 116), in der die persisch-sassanidische Gesittung die altmesopotamische bereits aufgesogen hatte. Bagdad wurde namentlich unter dem Kalifen Harun-er-Raschid zu einer der Welthauptstädte jener Jahrhunderte; und rasch erhoben sich auf beiden Ufern des Tigris Prachtbauten an Prachtbauten. Auch die Nebenhauptstadt Samarra, die Harun-er-Raschids Sohn, der Kalif El-Mu-tassim, der sich in Bagdad nicht sicher fühlte, sich 836 130 km nördlich von Bagdad am östlichen Tigrisufer gründete, blühte rasch und glänzend auf, wurde aber schon 883 endgültig aufgegeben und verlassen, so daß sie sich nur der kurzen Lebensdauer von 47 Jahren erfreute. Bagdad aber blieb wenigstens dem Namen nach, bald von persischen, bald von seldschukischen Sultanen bevormundet, der Sitz der ihrer weltlichen Macht nach und nach entkleideten Kalifen, bis die Eroberung und Plünderung der Stadt durch die Mongolen im Jahre 1258 dem Kalifentum ein Ende mit Schrecken bereitete.

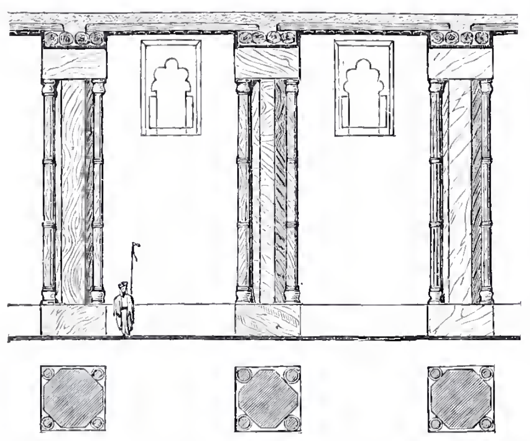


Abb. 319. Stützen der großen Moschee zu Samarra. Nach Herzfeld.

Schon zu Anfang der Abbassidenzeit hatte die Kunst des Islams auch in den altpersischen Städten, wie Kaswin, Schiras, Isfahan und Rei (Rhaga), ein selbständiges Leben gewonnen, dessen Schöpfungen wir später kennen lernen werden; und in der späteren Abbassidenzeit werden wir die türkische Kunst der Seldschuken sich von der persisch-mesopotamischen abzweigen sehen. Unsere Betrachtung der Weiterentwickelung der Kunst des Islams nach dem Sturz des Omaijaden-Kalifats hat aber zunächst von der Abbassidenkunst in Bagdad und den benachbarten Sitzen des neuen Kalifats auszugehen.

Die große Moschee in Bagdad wurde 760 von Abu-Dschafar-el-Mansur gegründet; sie war ursprünglich wie die von Medina eine flachgedeckte Hallenmoschee ohne Bogenreihen über den Stützen; in ihrer jetzigen Gestalt aber ist sie das Werk vieler jüngeren Geschlechter.

Von den wenigen erhaltenen Bauresten Alt-Bagdads gehört der Gründungszeit, nach Herzfeld, nur die Muschelnische der Dschami al Khasaki an, die von spiralig gefurchten Säulen mit attischen Basen und schematisiert-korinthischen Kapitellen eingefaßt wird. Die ins Zollamt verbaute Medressee Mustansirs mit ihren Kielbogenblendarkaden und das die Stadt überragende Minarett der Moschee Suk-el-Razl gehören erst der letzten Zeit des Kalifats, dem 13. Jahrhundert, an. Um so wichtiger für unsere Kenntnis der Kunst der Blütezeit des Abbassidenreichs ist die Trümmer- und Ausgrabungsstätte von Rakka am oberen Euphrat, an der Grenze Nordsyriens. Von der großen Pfeilermoschee, deren Bogen, wie meistens in Pfeilermoscheen, in der Richtung der Mihrabwand liefen, steht nur noch eine Bogenreihe. Von dem Schlosse, das der große Kalif Harun-er-Raschid (786—806) sich hier erbauen ließ, steht nur noch eine Ziegelsteinwand, die im Erdgeschoß von einem im persischen Kielbogen gewölbten Tor und einer ebenso abgeschlossenen Nische durchbrochen wird, im Obergeschoß aber in eine Folge von Blendarkaden und von Spitzbogennischen mit Zackenbogeneinfassung aufgelöst ist. Seine Herkunft von dem sassanidischen Khosrau-Palast in Ktesiphon (S. 116) verleugnet dieses Bauwerk in keiner Weise. Rakka ist aber auch von größter Wichtigkeit für die Frage der Herkunft der glasierten Tonwaren mit Metallglanz (Lüster). Neuere Ausgrabungen haben hier so ziemlich die ältesten in dieser Art geschmückten Tongefäße zutage gefördert. Meist sind es große, in Reliefzeichnung mit großzügigen Pflanzenmotiven, kufischen Inschriften oder Linienspielen geschmückte Krüge mit irisierendem kupferigem Glanze auf türkisblauer, brauner oder weißer Hauptfarbe. Die meisten dieser Gefäße, die Rivière veröffentlicht hat, befinden sich im Pariser Privatbesitz. Nöldeke hat sie nach Maßgabe der Münchener mohammedanischen Ausstellung von 1910 nach den Jahrhunderten, in denen sie entstanden, zu ordnen versucht. Die Werkstätten, denen diese prachtvollen Stücke der Kunsttöpferei entstammen, sind natürlich in Bagdad zu suchen, von wo aus Harun-er-Raschid die Ausstattung von Rakka leitete; aber auch die Inschriften der metallisch glänzenden Baufliesen in der Gebetsnische der Moschee von Kairuan bei Tunis (S. 373) bezeugen, daß sie 894 aus Bagdad bezogen seien. Die Gefäßscherben von Rakka mögen zum Teil ebenso alt sein; die ältesten der hier gefundenen Baufliesen gehören jedoch erst dem 11. oder 12. Jahrhundert an. Die Fundstücke der Ausgrabungen von 1906 sind zumeist ins Osmanische Museum nach Konstantinopel gekommen.

Wichtiger noch als die Ausgrabungen von Rakka sind die von Herzfeld und Sarre, von de Beylié und von Viollet unternommenen Untersuchungen und Ausgrabungen in Samarra, der Residenz des Kalifen Mutassim (gest. 842) und seiner Söhne Harun-al-Watik (842—847) und Dschafar-el-Mutawakkil (847—861). Alle altislamischen, nur in Ruinen erhaltenen oder in den Grundmauern wieder bloßgelegten Bauten Samarras, von denen sich das immer erneute, noch heute von Wallfahrern besuchte schiitische Heiligtum mit seiner weithin leuchtenden Goldkuppel und seinen Goldminaretten deutlich absondert, sind in den 47 Jahren zwischen 836 und 883 entstanden. Die mächtige, erst 846 gestiftete große Moschee des Mutawakkil zeigte den echt islamischen Urtypus: in gewaltigem Viereck war sie von festen, in gewissen Abständen durch Türme verstärkten Mauern umgeben; den Haupteingang bildete eine Gruppe von drei Toren an der dem Tigris zugekehrten westlichen Langseite; den großen Mittelhof umgaben an allen vier Seiten flachgedeckte Hallen (Liwane), deren Achteckpfeiler aus Ziegeln aufgemauert, aber an vier ihrer Seiten mit schlanken, teils runden, teils achteckigen Marmorsäulen mit glockenförmigen Basen und Kapitellen besetzt waren (Abb. 319). Die Mekka zugewandte Südhalle bildete den Hauptsaal (Haram), in dessen Mitte der Mihrab

angebracht war. Er war 9 Joche tief und 25 Joche breit. Die Vorhalle zählte 3 Joche in der Tiefe bei 25 in der Breite. Das Mittelschiff der Nord- und Südhalle war durch größere Breite ausgezeichnet. Die Mihrabnische war von rosa Marmorsäulen eingefaßt, die Spitzbogen mit Goldmosaikzwickeln trugen. Die größte Merkwürdigkeit dieser Moschee aber ist ihr wohlerhaltenes, vor ihrer Nordseite aufragendes Minarett, die Malwije, der „Schneckenturm", ein massiver Kegelbau, um den in einer Spirale von fünf Umdrehungen eine Wendelrampe emporsteigt (Abb. 320). Die Spitze bildet ein zylindrischer Aufsatz, der von innen mit einer Wendeltreppe versehen ist. Die offensichtliche Abkunft dieses einzigartigen Baues von den altbabylonischen Zikkuraten (Bd. 1, S. 114) ist um so bemerkenswerter, als schon damals keine vorbildliche Zikkurat erhalten war. Die Pfeilerhallen der kleineren, 859 gegründeten Moschee zu Samarra laufen ausnahmsweise senkrecht auf die Mihrabwand zu.

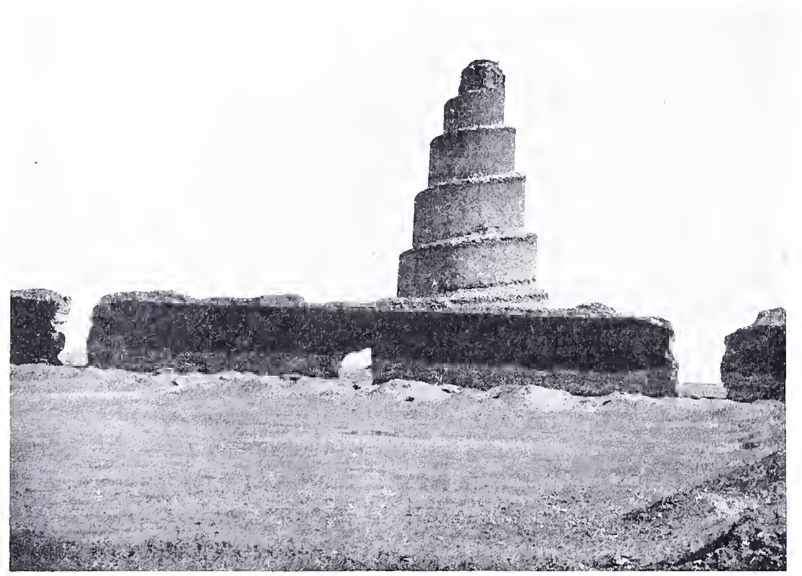


Abb. 320. Der Schneckenturm von Samarra. Nach Photographie.

Von großer Wichtigkeit sind dann die in Samarra durch Herzfeld ausgegrabenen Wohnhauswände, die die versunkene Residenz der Abbassiden-Kalifen als ein moslimisches Pompeji erscheinen lassen. Die Häuser sind alle über gleichem Grundriß erbaut. Ein gedeckter Eingang führt in einen Rechteckhof, auf dessen Schmalseite sich ein ⊥förmiger Hauptsaal mit angrenzenden Zimmern und Kammern öffnet. Wiederholt diese Anlage sich zweimal in derselben Richtung, so handelt es sich um die Herren- und die Familienwohnung (Serail und Harem), wiederholt sie sich in umgekehrter Richtung, so hatte das Haus eine Sommer- und eine Winterseite. Offene Säulenhallen und vielfach vermehrte Wohn- und Wirtschaftsräume treten in größeren Anlagen hinzu. Am anziehendsten und lehrreichsten aber ist die Verzierungskunst, die die Wände und Türen dieser Häuser schmückt. Mit Ziermustern übersponnen sind manchmal die Rahmen und Leibungen der in der Regel geradlinigen, seltener spitzbogigen Türen, manchmal auch die oberen Ränder der Wände, in der Regel aber die Wandsockel bis zu 1 m Höhe. Die Muster sind in Gipsrelief ausgeführt und manchmal hellblau und zinnoberrot bemalt. Herzfeld unterscheidet drei verschiedene Stilarten dieses Wandschmuckes. Die „Muster ohne Ende" des ersten Stiles, die als Schrägschnittmuster aus der Holzschnitzerei hervorgegangen (Abb. 321) sind, werden mit Formen in sehr flachem Relief hergestellt. Die Einzelmotive stehen, ohne eine Spur von Untergrund durchblicken zu lassen, wie „Patrize" und „Matrize" nebeneinander. Spiralisch eingerollte Kurven wirken wie Pflanzenformen;

manchmal treten Anklänge an Vasen, Füllhörner und ähnliche Gegenstände hinzu; aber alle Überschneidungen fehlen: es ist der eigentliche strenge alte Arabeskenstil. Im zweiten und dritten Stile weicht diese flache Verzierungsart dem „Tiefendunkel-Stil“ (S. 369). Die Motive sind aus freier Hand tief ausgeschnitten und ausgestochen. Die Verzierungen decken den Grund, so dicht und raumfüllend auch sie ihn überziehen, nicht völlig, sondern lassen ihn überall als Schattentiefe durchblicken. Die Muster wiederholen sich nur auf kürzeren Strecken. Im zweiten Stil (Abb. 322) bilden geometrische Linienverschlingungen mit Vier- und Vielecken, Vier- und Vielpassen, Kreisen, Eirunden und Sternen schmalere oder breitere Bandstreifen nebeneinander; Pflanzenmotive, wie Akanthuswedel und Stützblätter, werden mit Vasenformen verknüpft; Ranken fehlen; von eigentlichen Arabesken ist hier also keine Rede; vielfach klingen sassanidische Zierformen, wie die von Tag-i-Bostan (S. 120), an. Im dritten Stil (Abb. 323) sind die Band- und Linienverflechtungen verwickelter und reicher gegliedert; als pflanzliches Element herrscht hier vornehmlich die Weinranke mit Trauben. Dieser Stil erscheint deutlich als Weiterbildung des Tiefendunkelstils von Mschatta (S. 377—378), wo die Naturformen der Teile des Weinstocks noch unmittelbar als solche wirken. Hier sind in Blatt und Traube, vielfach getrennt, die Weinblätter dem Akanthus genähert, die Weintrauben in Dreipässe gezwängt.

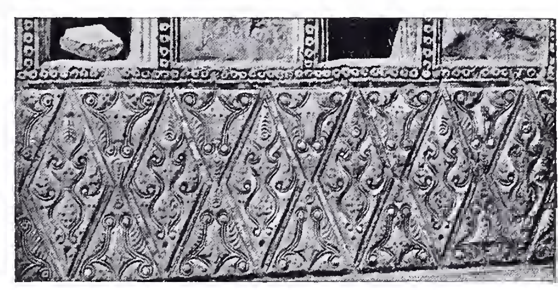


Abb. 321. Wanddekoration ersten Stiles aus einem Privathause zu Samarra. Nach Herzfeld.

Im ersten dieser Stile überwog, nach Herzfeld, das koptische, wohl richtiger als syrisch zu bezeichnende, im zweiten das sassanidisch-irakische, im dritten das nordmesopotamische Element. Etwas anders hat S. Flury diese Verzierungskunst beurteilt; und Herzfeld selbst hat nach seinen Ausgrabungen von 1912 bis 1913, die weite Teile des Hauptpalastes von Samarra bloßgelegt haben, hervorgehoben, daß sich in dieser Flächenzierkunst verschiedene Entwickelungsstufen unterscheiden lassen. Seine näheren Ausführungen hierüber bleiben abzuwarten. Die oberen Wandteile der ausgegrabenen Wohnhäuser waren, wie erhaltene Bruchstücke unzweifelhaft dartun, teilweise mit Wandgemälden geschmückt, in denen sogar Menschen abgebildet waren. Herzfelds neue Ausgrabungen im Hauptpalaste von Samarra haben auch diese Tatsache bestätigt und in helleres Licht gerückt.

Die aufrechtstehende Ruine dieses großen Kalifenpalastes von Samarra war als „Bet-el-Kalife“, Haus des Kalifen, schon seit längerer Zeit bekannt. Herzfeld hat sie 1907 in seiner Schrift über Samarra geschildert. Nach der Art sassanidischer Schlösser und Mschattas öffnete die dem Fluß zugekehrte Mitte der Westseite, die den „Iwan“, den Thronsaal, enthielt, sich mit drei unmittelbar nebeneinandergelegenen tonnengewölbten Hallen, von denen die mittlere die breitere und höhere ist, während von den schmaleren Seitenhallen durch Scheidewände flache, nischenartige, mit Halbkuppeln versehene Vorräume abgetrennt werden. Zwischen den Rechteckwinkeln der Wände und dem Halbrund der Kuppeln vermitteln hineingestellte wirkliche Halbrundnischen, ein Motiv, aus dem sich, wie Bruno Schulz gezeigt hat, durch kragende Aneinanderfügung mehrerer solcher Nischen das sogenannte Stalaktitenwerk entwickelt hat (S. 372). Nach außen öffnen die drei Iwane der alten Schloßruine sich mit großen, von gleicher Kämpferhöhe aufsteigenden Bogen, von denen der mittlere leicht zugespitzt ist. Das Ganze erhält ein

triumphbogenartiges Ansehen. Alles dieses erwies sich nach Herzfelds Ausgrabungen von 1912, die die Grundmauern des mit höchster Pracht ausgestatteten Riesenpalastes in ihrem ganzen Umfang aufdeckten, nur als kleinen Teil der Gesamtanlage. Die Räume des Kalifen gruppierten sich im Mittelstreifen um drei Höfe. Die Hauptsäle bestanden aus einem quadratischen Mittelraum, der an jeder seiner Seiten in einen T förmigen Empfangssaal auslief. Ein anderer Saal gleicht einer dreischiffigen Basilika mit Marmorsäulen. Ein Raum, der ein Wasserbecken mit vier Marmorsäulen an jeder seiner Ecken enthielt, war über und über mit figürlichen Wandgemälden geschmückt. Die Sockelflächenverzierungen in Gips, die wir an den Privathäusern kennen gelernt haben, wiederholen sich hier in noch schärfer ausgeprägter Unterschiedlichkeit. In den Thronsälen sind sie in Marmor geschnitten.

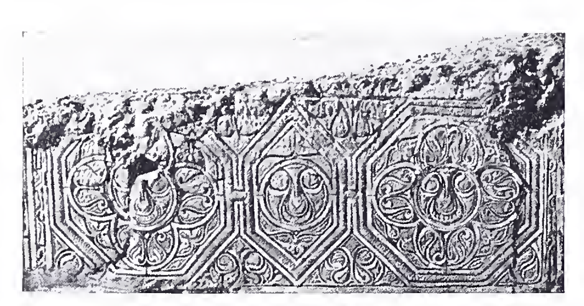


Abb. 322. Wanddekoration zweiten Stiles aus einem Privathause zu Samarra. Nach Herzfeld. (Zu S. 383.)

Im Umkreis von Samarra liegen dann noch etliche Ruinen von Abbassidenschlössern, die kunstgeschichtlich bedeutsam sind. Ihrer zwei seien hier hervorgehoben. Das eine ist die Burg el Aschik (Kasr-al-Aschik) am westlichen Tigrisufer, deren Gesamtanlage an die der Sassanidenschlösser erinnert. Die bauliche Gliederung der Schauseite der mit Rund- und Rechtecktürmen ausgestatteten Umfassungsmauer erinnert an das Gliederungssystem der Fassade des Khosrau-Schlosses (Tag-i-Kesra) zu Ktesiphon (S. 116), als dessen Weiterentwickelung zu ziffernmäßig veredelten Verhältnissen sie nach Herzfeld erscheint. Je drei Blendarkaden füllen einen Turmabstand. Die rechtwinkeligen, gut profilierten Nischenrahmen, in denen die eigentlichen Nischen oben kleeblattartig, aber zugespitzt auslaufen, werden von schlichten Dreiviertelsäulen eingefaßt, über denen sich ausgezackte spitzbogige Giebelfelder erheben. Die Türumrahmungen sind im dritten Samarrastil verziert.



Abb. 323. Wanddekoration dritten Stiles aus einem Privathause zu Samarra. Nach Herzfeld. (Zu S. 383.)

Das andere dieser Schlösser ist Balkuwara zu Mankur, der Bau, den, wie seine Inschrift besagt, der Kalif Mutawakkil zwischen 854 und 859 für seinen Sohn Mutazz erbauen ließ. Der gewaltige Palast besteht, nach Herzfeld, aus einem betürmten Mauerquadrat von etwa 1250 m Seitenlänge, das nach Art der altrömischen Feldlager von zwei breiten, sich in der Mitte kreuzenden Straßenzügen durchschnitten wird. Die umfangreiche, in der uns nun schon bekannten Art aus vielen, auf- und nebeneinander folgenden Baulichkeiten, Sälen, Gemächern und Unterräumen bestehende Anlage zeichnet sich durch die wuchtige Strenge ihrer Achsenkomposition aus. Die Wanddekorationen, die sich hier in großzügigem Rhythmus wiederholen, gehören durchweg dem ersten Samarrastil an. Herzfeld bezeichnet Balkuwara als drittes und reifstes Beispiel jener altarabischen Lagerpaläste, als deren großartige ältere Beispiele wir Mschatta und Ukhaidir kennen gelernt haben.

Von den Kleinfunden, die im Weichbild von Samarra gemacht worden — Sarre und Migeon haben über sie berichtet —, nehmen vor allem die Scherben der Keramik unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Neben derben Bruchstücken unglasierter „Stempel-Keramik", deren Töpfe mit eingepreßtem Randschmuck versehen sind, findet sich glasierte Töpferware verschiedener Art. Neben nachgeahmtem ostasiatischen Steingut mit gelber, grüner oder braunroter Glasur und einheimischen Scherben mit hell-, dunkel- oder grünblauem Schmelzfluß finden sich auch hier Bruchstücke wirklicher „Lüsterfayence-Gefäße", die Sarre einleuchtend als Nachahmung der im Koran verbotenen Gold- und Silbergefäße ansieht. Aber auch die Fliesen der Bankeramik von Samarra, die hier übrigens keineswegs allgemein gebräuchlich waren, zeigen zum Teil metallischen Schmelz. Ihre Muster sind bald braungoldige Blatt- und Rankenmotive auf rahmfarbenem Grunde, bald Blattkränze von gelbem oder rotem Glanze. Zu den merkwürdigsten Funden von Samarra aber gehören hohe, zylinderförmige, übergipste Tongefäße, die auf einer Seite mit verschieden bekleideten männlichen oder weiblichen Bildnissen bemalt sind.

Manche geschichtlich interessante Rückschlüsse auf die ältere Baukunst dieses Teiles Mesopotamiens ergeben sich aus der Betrachtung der Bautechnik und der Bauformen der gegenwärtigen öffentlichen, bürgerlichen und bäuerlichen Bauten Bagdads und des Irak, die von Langenegger und von Reuther zusammengestellt worden sind. Wir können hier nicht auf sie eingehen.

Wie übrigens Mekka und Medina die Wallfahrtsheiligtümer des ganzen Islams umschließen, so liegen im Irak und seinen Grenzgebieten die Hauptheiligtümer der Schiiten, die Grabstätten der Nachkommen Alis, zu denen die Schiiten aus ganz Persien und den Nachbarländern wallfahrten. Es sind meist überkuppelte Grabhäuser von viereckigem Aufbau, umgeben zunächst von dem bedeckten Gange für die Umzüge der Pilger, in weiterem Umkreise aber von allen Andachts- und Unterkunftsbauten, die sich von selbst daran anschließen. Der mit kufischen Inschriften ausgestattete Imam Dur am Nordende des Ruinenfeldes von Samarra, das Grabgebäude des Mohammed al Duri, ist zwischen 1061 und 1085 errichtet worden. Der von außen schlichte turmartige Ziegelbau wird am Dachrand von einem Ziegelmosaikfries umzogen und in der Mitte von einer kunstvollen, inwendig barock wirkenden Kuppel überragt, die als frühes Beispiel des Aufbaues aus Muschelgeschossen von Wichtigkeit ist. Von den beiden am meisten besuchten schiitischen Wallfahrtsheiligtümern in der Nähe des alten Babylon, die Nöldeke aufgenommen und beschrieben hat, ist zunächst die große Grabmoschee Hussains, des Sohnes Alis, zu Kerbela zu nennen, deren bescheidene Anfänge wohl bis 680, das Todesjahr des Märtyrers der Schia, zurückgehen. Im 10. Jahrhundert mag hier schon ein Mausoleum in Gestalt einer kuppeltragenden Zella gestanden haben. Der jetzige Bau, der dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts entstammt, ist im wesentlichen ein Perserbau der Sefewidenzeit (S. 367), der, von Goldkuppeln überragt, im 18. und 19. Jahrhundert vielfach überarbeitet worden ist. Die Ali-Moschee zu Nedschef aber, die ihre erste Gestalt im 10. Jahrhundert erhielt, wurde im 17. Jahrhundert von den persischen Sefewiden im wesentlichen so ausgebaut, wie sie heute dasteht.

Ein sicheres mesopotamisches Bauwerk des 10. Jahrhunderts lernen wir, wieder nordwärts gewandt, in der Moscheeanlage von Makam Ali am rechten Euphratufer kennen, die Sarre veröffentlicht hat. Es ist ein mehrschiffiger, nicht vollständig erhaltener Pfeilersaal, an dessen nordwestliche Ecke ein wahrscheinlich etwas jüngerer vierseitiger Kuppelbau stößt. Der Pfeilersaal, dessen einzelne Joche kleine Kuppeln trugen, wird schon durch die tiefe Gebetsnische in der Mitte der Südwand als Moschee gekennzeichnet. Hohe kielförmige Spitzbogen durchbrechen die Oberwände der

mit Metallglanz aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Auch fing man jetzt hier und da in Ägypten an, die Gebetsnischen mit farbigen Kacheln auszulegen. Auf die früher als sizilisch-arabisch bezeichneten Fayencekrüge, die in diese Zeit hereinreichen, ist schon hingewiesen worden (S. 388). Die wirklich ägyptische Ware dieser Art läßt sich noch nicht ausscheiden. Beispiele sieht man z. B. auch in den Londoner, Pariser und Berliner Sammlungen.

Unbestritten ist Ägyptens Vortritt auf dem Gebiete der Glaserzeugung. Auch hier hatten die alten Ägypter den mittelalterlichen die Wege gewiesen. Mit farbigen Glasfenstern, deren Mosaik außer den bekannten geometrischen Mustern und Arabesken oft Tulpen, Nelken und andere Blumen an langen Stengeln und in Vasen oder dunkelgrüne Zypressen erkennen läßt, wurden die Moscheen seit der Mameluckenherrschaft ausgestattet. Farbige Glasgefäße spielen in Berichten aus derselben Zeit eine Rolle; und erhalten haben sich eine Anzahl farbig emaillierter ägyptischer Glasgefäße, die dem 14. Jahrhundert angehören: besonders Moscheelampen in großer Anzahl, Kalaûnlampen genannt, meist auf Goldgrund reich mit farbig leuchtenden Sprüchen und Arabesken geschmückt. Die große Sammlung des Arabischen Museums zu Kairo besitzt z. B. dreißig derartige Glaslampen aus der Hassan-Moschee, ihrer neun aus der Barkukiye. In der Sammlung E. André zu Paris befand sich eine fein verzierte Glasflasche, die Gayet dem 13. Jahrhundert zuschrieb; Moscheelampen des 16. Jahrhunderts lernt man in verschiedenen Sammlungen kennen.

Auf dem Gebiete der Buchkunst endlich sind in Ägypten namentlich die reich verzierten Koranhandschriften zu Hause, die natürlich keine Darstellungen lebender Wesen erhalten, um so reicher aber mit farbigen Linienverschlingungen und Arabesken geschmückt sind. Besonders die Titelblätter sind ihrer ganzen Fläche nach mit Mustern dieser Art bedeckt, in deren Farbenstimmung Gold, Rot und Blau vorherrschen. Noch dem 12. Jahrhundert gehört ein Prachtkoran dieser Art des British Museum an; ein anderer Koran derselben Sammlung stammt aus dem Jahre 1304. Herrliche Bücher der Art besitzen auch die Nationalbibliothek und die Arsenalbibliothek zu Paris. Ein Koran der Arsenalbibliothek von 1422 ist durch den Reichtum seiner Randverzierungen ausgezeichnet. Als die schönsten von allen aber gelten die der Khedivialbibliothek zu Kairo, von denen namentlich die der Mamelucken-Zeit in die Augen fallen. 1352 schrieb Ahmed Jussuf den Prachtkoran für el Mansur Kalaûn; zwischen 1382 und 1399 vollendete Mohammed-ibn Ahmed ibn Ali, genannt Kufti, den schönsten der für den Sultan Barkuk gefertigten Korane. Der Regierung Kaït Beys gehört einer der größten, aber schlechtest erhaltenen der Reihe an. Vielfach wiederholen die Zierleisten dieser Korane einfach die Zierfriese der Moscheen; aber da die Maltechnik leichter und flüssiger ist als die durchbrochene, eingelegte oder zusammengefügte Arbeit, in der sich uns die Welt der mohammedanischen Zierkunst im großen auftut, so erklärt es sich, daß diese Kunst uns hier besonders reich und üppig an Blüten, besonders weich und prächtig an Farben und Tönen, besonders gestaltungskräftig an Linienträumen und -spielen erscheint.

II. Die islamische Kunst des Maghreb und seiner Nachbargebiete.

1. Die islamische Kunst Nordafrikas außerhalb Ägyptens.

Unter dem Maghreb im eigentlichen Sinne (Maghrib-el-Aksa) versteht man Marokko, den westlichsten, vom Atlantischen Ozean bespülten Teil Nordafrikas; im weiteren Sinne wird ganz Nordafrika, außer Ägypten, zum Maghreb gerechnet, so weit das Gebiet der alten

Berberstämme reicht, im weitesten Sinne auch Spanien und Sizilien, soweit diese dem Islam unterworfen worden und sich an der Weiterentwickelung der islamisch-maurischen Kunst beteiligt haben. Der arabische Feldherr Musa ben Noseir war bereits 697 bis zum Atlantischen Ozean vorgedrungen. Sein Unterfeldherr Tarik landete 711 neben der Felsenfeste Gibraltars in Spanien und nahm noch in demselben Jahre das üppige andalusische Land für den Kalifen in Besitz. Nachrückend, vollendete Musa die Eroberung Spaniens. Der letzte Omaijade, Abd-er-Rahman, flüchtete 755 nach Spanien und gründete hier das unabhängige Kalifat Córdoba, das erst 1031 der Zersplitterung und dem Untergang verfiel. Eine neue Zeit begann für das Gesamtgebiet des Maghreb, nachdem das Nordafrika beherrschende Geschlecht der Almoraviden seit dem Ende des 11. Jahrhunderts sich auch das ganze arabische Spanien unterworfen hatte, abermals ein anderes Zeitalter, als in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Almohaden, von Marokko aus vordringend, den Almoraviden eine Provinz nach der anderen entrissen. Auf die Almohaden-Dynastie aber folgte 1238 mit der Eroberung Granadas durch Mohammed vom Stamme Beni-Nasr das Geschlecht der Nasriden, das die Herrschaft bis zum Ende des Reiches behauptete. Granada fiel 1492.

Die Kunst dieses Gesamtgebietes, auf das schon die Abbassiden in Bagdad jeden politischen Einfluß verloren hatten, trug gleichwohl bis zum Ende des Kalifats von Córdoba (1031) ihren Zusammenhang mit der mesopotamisch-islamischen Kunst zur Schau, und noch im 9. Jahrhundert, zu dessen Anfang sich achttausend andalusisch-islamische Familien in Fez und Marokko ansiedelten, flossen spanisch-islamische Einflüsse dieser östlichen Art nach dem eigentlichen Maghreb zurück. Inzwischen hatte die nordafrikanische Kunst, durch Einflüsse, die von Kairo ausgingen, gestärkt, eine gewisse Selbständigkeit erreicht; und diese verfeinerte maghrebinische Kunstweise wird dann, wie Cárdenas gezeigt hat, von den Almoraviden und Almohaden nach Spanien zurückgebracht, wo sich ihr Einfluß bis in die Zeit der Nasridensultane erstreckt.

Die alten großen Moscheen Nordafrikas sind in ihrer ältesten Gestalt nicht erhalten; auch die berühmte Sidi-Okba-Moschee zu Kairuan in Tunis nicht in ihrer Gestalt von 670. Die älteste Moschee, deren Gründungsjahr feststeht, ist die Olivenmoschee (Dschami-es-Zituna) in Tunis, die 732 errichtet wurde. Sie zeigt den Grundriß aller ältesten Moscheen: den von Bogenhallen umgebenen Hof, den aus mehreren Reihen von Bogenhallen bestehenden großen Gebetsraum, dessen zur Gebetsnische führendes Mittelschiff doppelt so breit ist wie die übrigen und an seinem Anfangs- wie an seinem Endjoch über achteckiger Trommel überkuppelt ist. Die Stützen sind zusammengetragene altrömische und altbyzantinische Säulen; die Bogen sind großenteils Rundbogen; der Übergang vom Achteck der Trommeln zur Rundung der Kuppeln wird durch Muschelnischen vermittelt. Das Minarett ist, wie fast überall im Maghreb, ein mächtiger Viereckturm. Ein syrischer Baumeister soll das Gebäude aufgeführt haben. Die große Sidi-Okba-Moschee in Kairuan erhielt ihre jetzige Gestalt, in der sie immer noch zu den Hauptwerken der islamischen Baukunst gehört, nach zahlreichen Herstellungen und Umbauten während des 8. und 9. Jahrhunderts hauptsächlich durch die Erneuerungen von 837 und von 875. Ihr Grundriß gleicht im wesentlichen dem der Dschami-es-Zituna; doch sind die vier Seiten des Gesamtrechtecks und des Hofrechtecks nicht ganz regelmäßig zugeschnitten, entspricht dem breiten, auf die Gebetsnische zuführenden Mittelschiff ein Querschiff von gleicher Breite, das, mit jenem ein T bildend, an der Mihrabmauer entlang läuft, steigt von den beiden Kuppeln am Anfang und Ende des Mittelschiffs die vordere etwas schlanker und höher empor als die Endkuppel vor der Gebetsnische. Die 414 antiken Säulen, die in der prächtigen

Mossul ist in der Geschichte des islamischen Kunstgewerbes aber auch als Stammsitz der Herstellung von Bronze-, Messing- und Kupfergefäßen berühmt, die, außer durch Eingravierung und Reliefbildung, durch Einlegearbeit, sogenannte „Tauschierung“, in Silber und Gold einen besonderen, durch das Verbot wirklicher Gold- und Silbergefäße bedingten Schmuckwert erhielten. Die Schilderung der Entwickelung dieser „Mossulbronzen“, die, wohl in Mesopotamien entstanden, sich bald in den Westen und den Osten der islamischen Welt verbreiteten, müssen wir der Geschichte des Kunstgewerbes überlassen. Tiere, wie Löwen, im Relief oder (an Henkeln und Ausgußrohren) im Vollguß wechseln mit pflanzlichem Rankenwerk, mit Friesen laufender Tiere und mit Darstellungen von Jagden, Tänzen und Trinkgelagen, in denen wieder menschliche Gestalten eine Rolle spielen. Die Gefäße dieser Art gehören hauptsächlich dem 12. und 13. Jahrhundert an, pflanzen sich aber bis ins 17. Jahrhundert fort. Berühmt ist die bauchige Henkelkanne von 1232 im British Museum, die nach ihrer Inschrift zu Mossul durch Chudja, den Sohn des Mana, gearbeitet worden ist.

Westlich von Mossul stoßen wir in der alten nordsyrischen Stadt Aleppo auf die berühmte, 1169 von Nureddin, dem Seldschuken, neu errichtete Zachariasmoschee, deren Grundriß dem der großen Moschee von Damaskus gleicht. Drei Seiten des breiten Rechteckhofes, an dessen Südseite sich das eigentliche Bethaus anschließt, werden von spitzbogigen Pfeilerarkaden eingefaßt. Das Haupteingangstor an der Mitte der Nordseite zeichnet sich durch eine prächtige Flächenverzierung mit großzügigen geometrischen Bandverflechtungen aus.

Die nicht eben zahlreichen Bauten aus der Seldschukenzeit in Damaskus und in Jerusalem, wie die Pforte der Schule Malek-Adel in Damaskus und das Tor der Baumwollenhändler, Bab-el-Kattanin, in Jerusalem, leiten uns in ihrem ernsten Aufbau mit reichen, aber schlichten „Stalaktitenverzierungen“, die gerade in ihrer syrischen Gestalt ihre Herkunft aus dem Bedürfnis, große Nischen mit kleinen zu füllen, erweisen, zu der großzügigen seldschukischen Baukunst Kleinasiens hinüber, die uns später beschäftigen wird.

Daß Syrien sich schon in den ersten Jahrhunderten des Islams an der Kunsttöpferei beteiligte, beweisen keramische Fundstätten und Inschriften. Zu den ältesten erhaltenen syrisch-islamischen Tongefäßen mit Metallglanz gehört, nach Rivière, eine großzügig mit Pflanzenranken in leicht erhabener Arbeit verzierte, in bläulich-goldigem Glanze auf rahmfarbigem Grunde schillernde Henkelkanne der Sammlung Eugène Mutiaux in Paris. Sie soll zwischen dem 8. und 10. Jahrhundert entstanden sein. Die frühsyrischen Gefäße sind jedoch nicht immer leicht von den frühägyptischen zu unterscheiden. Trägt doch noch ein mit blütenumrankten Linienspielen verzierter, blau und olivgrün glänzender Lüsterkrug des 14. Jahrhunderts bei der Gräfin Béarn in Paris die Inschrift: „Gemacht für Assad in Alexandrien von Jussuf in Damaskus.“ Den Namen eines Sultans von Aleppo aber trägt die sogenannte Barbarinivase des Louvre aus dem 13. Jahrhundert, die nicht im Metallglanz strahlt, sondern zu den Fayencegefäßen mit durchsichtiger, in der Regel kobaltblau gefärbter Bleiglasur gehört, die man früher als sizilisch-arabisch bezeichnete. Gerade ihre Inschrift sichert dieser Vase ihr syrisches Heimatrecht. Zu den bekanntesten Gefäßen dieser Art aber gehört der unter durchsichtiger Glasur blau und schwarz bemalte schöne Krug des South Kensington-Museums, an dessen Hals nach rechts schreitende Gänse dargestellt sind.

Zu den frühesten kunstgewerblichen Äußerungen des Islams gehört auch die Buchkunst, über die Blochet, Huart, Migeon und Schulz uns unterrichtet haben. In Mesopotamien folgte auf die Schule von Basra (Bassora) in der Nähe des Persischen Meerbusens, die im

11. Jahrhundert blühte, die Schule von Bagdad, die bis zur mongolischen Eroberung des 13. Jahrhunderts den Ton angab. Von der Kalligraphie ausgegangen, vollzog ihr künstlerischer Schmuck sich zunächst in farbenprächtigen Linienspielen und Arabesken; und die Koran-Handschriften verschmähten den Bildschmuck auch bis zuletzt; in weltlichen Büchern aber waren auch figürliche Abbildungen von Anfang an geduldet. Doch gehören die ältesten erhaltenen muselmanischen Bildhandschriften erst der Zeit der Nachfolger des ersten Aijubiden-Kalifen Saladin (1169—93) an. Die arabisch geschriebenen Makamen des Hariri der Pariser Nationalbibliothek, die 1237 in der mesopotamischen Stadt Wassit von dem Kalligraphen und Maler Yahia ben Mahmud ausgeführt worden, enthalten 101 Abbildungen, deren figurenreiche lebendige, geschickte und ausdrucksvolle Haltung noch eher byzantinische als ostasiatische Elemente hervorkehrt. Besonders lebendig ist eine dicht zusammengedrängte Reitertruppe, die beim Klange schmetternder Trompeten das schwarze Banner der Abbassiden voranträgt. Von späteren Bildhandschriften der Makamen des Hariri schließen sich hier z. B. die des British Museum von 1313 und die der Wiener Hofbibliothek von 1334 an. In diesen nachmongolischen Manuskripten tritt der über Persien eingedrungene ostasiatische Einfluß hervor, der sich in den schattenlosen, schöngefärbten Gestalten bemerkbar macht. Selbst die Züge der Dargestellten mit ihren emporgezogenen äußeren Augenwinkeln haben etwas Chinesisches erhalten.



Abb. 325. Das Innere der Moschee Ibn Tulun in Kairo. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz-Berlin. (Zu S. 390.)

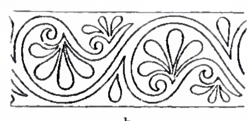
4. Die islamische Kunst Ägyptens seit der Tuluniden-Dynastie.

Dem abbassidischen Kalifat von Bagdad war Ägypten von 750 bis 868 und von 905 bis 935 untertan. In den dazwischen liegenden 37 Jahren erfreute Ägypten sich unter dem Sultan Ahmed-ibn-Tulun und unter dessen prachtliebendem Sohne Chumaraweh einer

vollständigen Selbständigkeit, der die erste große Blüte islamischer Kunst auf dem geheiligten Boden des alten Nillandes entsproß. Eine Streitfrage, in der in Deutschland namentlich Herzfeld und Strzygowski entgegengesetzte Standpunkte verteidigt haben, ist es, ob diese Tulunidenkunst ebenso selbständig dem ägyptischen Boden, dessen frühchristlich-koptische Kunst wir im nächsten Bande kennen lernen werden, entsprossen, oder von Bagdad und Samarra abhängig und daher letzten Endes persischen Ursprunges sei. Herzfeld hat jene, auch von Butler verfochtene, Strzygowski diese Anschauung vertreten. Daß die ägyptisch-koptische Kunst, die, wenn auch unter altchristlich-syrischem Einfluß, manche Besonderheiten der islamischen Kunst vorweggenommen hatte, gar nicht auf diese eingewirkt haben sollte, ist unwahrscheinlich. Da im einzelnen aber, namentlich auf dem Gebiete der Ornamentik, nahe Beziehungen zwischen der Kunst der Tuluniden in Ägypten und jener der Abbassiden in Bagdad und Samarra nachgewiesen werden können, bleibt es doch wahrscheinlicher, daß die Bewegung sich von den herrschenden Stätten des Islams in Mesopotamien über Syrien nach Ägypten fortgepflanzt hatte, als daß die Ausstrahlung in umgekehrter Richtung erfolgt wäre. Strzygowski hat namentlich die Verzierungsmotive der tulunidischen Grabsteine des altislamischen Friedhofs von Fostat untersucht und ist dabei zu dem Ergebnis gekommen, daß alle die hier tonangebenden Verbindungen von breitgelegten Wellenlinien, Voll- und Halbpalmettenranken, von Palmettenwellen und aufrechtstehenden Palmetten, die mit kleinen Bäumchen und Spitzbogen abwechseln, von Liniensternen, Rosetten und Rautenbändern, die das geometrische Element neben dem pflanzlichen vertreten, zunächst den persischen Seidenwebereien entstammen, wie sie in Syrien nachgebildet und in ägyptischen Gräbern gefunden worden sind. An der Untersuchung der Gips- und Holzschnitzornamentik der Moscheen Kairos hat sich namentlich Flury mit vorsichtiger Zurückhaltung, aber doch mit Ergebnissen beteiligt, die sich den Anschauungen Strzygowskis nähern.



a



b

Abb. 326. a Arabeske von der Ibn Tulun-Moschee in Kairo. b Ihre Rückübersetzung ins Griechische. Nach Al. Riegl.

Das erhaltene große Baudenkmal der Tuluniden-Zeit, um das die Forschung sich dreht, ist die berühmte Ibn Tulun-Moschee in Kairo, die der Gründer der Dynastie hier 876—879 u. Chr. errichtete. Es ist die älteste in ihrer alten Gestalt erhaltene Moschee Kairos. Nicht aus antiken Werkstücken zusammengetragen, war sie als verputzter Backsteinbau aus einem Guß in den eigenen Formen der ausgebildeten arabischen Spitzbogenarchitektur (Abb. 325) errichtet worden, die freilich nicht, wie die „gotische", mit dem Spitzbogen steht und fällt, sondern sich, ohne die Gestalt des ganzen Baues zu verändern, auch des Rundbogens hätte bedienen können. An drei Seiten umziehen den Hof hier zwei Arkadenreihen, ihrer vier bilden den heiligen Hauptraum an der nach Südosten gekehrten Gebetsseite. Die Arkaden werden von vierseitigen Pfeilern getragen, deren Kanten durch die Einfügung von Viertelsäulen abgerundet sind. Die in Gips oder Holz geschnitteuen Zierränder und Zierbänder der Mauerflächen zeigen die Arabesken noch auf einem einfachen Stande ihrer Entwickelung (Abb. 326 a und b). Ihre Abkunft von der teils fortlaufenden, teils aussetzenden griechischen Wellenranke ist hier noch besonders deutlich sichtbar, besonders deutlich erkennbar aber auch die Umbildung durch das völlige Aufgehen des Blattes in die Ranke, durch die zunehmende Geometrisierung der Formen und durch die Sprengung des Hauptmotivs in zwei gleiche Hälften, die im Gegensinne mit dem hier und da bereits spitz-oval umrankten Hauptmotive

abwechseln. Eine gewisse Verwandtschaft der Ecksäulenpfeiler der Moschee Ibn Tulun mit denen der älteren großen Moschee von Samarra läßt sich trotz ihrer Verschiedenheiten nicht leugnen. Lehrreich sind die Beziehungen der schlichten Flächenornamentik der ägyptischen Moschee zu den Flächenverzierungen der Häuser von Samarra. Besonders Flury hat die Verzierungen der Ibn Tulun-Moschee, die sich, in Gips geschnitten, an allen ihren Bogenumrahmungen, an den wagerechten Abschlußstreifen ihrer Mauern, an ihren Bogenleibungen und Fensternischen, in Holz geschnitten aber an ihren Türflügeln, ihrem Türsturz und ihrem Fries im Arabischen Museum zu Kairo finden, daraufhin genauer untersucht. Nach ihm ist es ein Irrtum, anzunehmen, daß nur der erste, der schlichte Schrägschnittstil von Samarra (S. 382), den Herzfeld daher, vorgreifend, als koptischen Ursprunges ansah, in der Tulun-Moschee vertreten sei. Gerade den Hauptfries dieser Moschee charakterisiere das Tiefendunkel und das Weinblatt- und Traubenmotiv des dritten Samarrastils. Alle drei Stilgattungen Herzfelds seien in Kairo nebeneinander vertreten. Die Abhängigkeit der Ornamentik der Tulun-Moschee von Samarra sei zweifellos. Hauptsächlich dreht sich die Streitfrage jedoch um das Turm-Minarett der Ibn Tulun-Moschee, dessen Abhängigkeit von dem Zikkurat-Minarett Samarras (S. 382, Abb. 320) schon alte arabische Schriftsteller betont haben. Das Minarett der Ibn Tulun-Moschee unterscheidet sich von der Malwiye Samarras allerdings dadurch, daß es ein Stufenbau ist, dessen kräftiges vierseitiges Untergeschoß einen außen von einer Wendeltreppe umzogenen Rundturm trägt, während die beiden schlankeren Obergeschosse ins Achteck übergehen. Daß das Vorbild des Rundturmgeschosses mit der Wendeltreppe in der Tat das Minarett von Samarra gewesen, bleibt wahrscheinlich. Von dem Palaste Ibn Tuluns, in dem nach der Schilderung eines alten arabischen Schriftstellers auch Menschengestalten als Bildsäulen verwendet worden waren, hat sich nichts erhalten.

Zahlreicher als aus der Tuluniden-Zeit sind die erhaltenen Bauwerke Kairos, die aus der Fatimiden-Zeit stammen. Die schiitischen Fatimiden, die bis dahin im westlichen Nordafrika gesessen, eroberten Ägypten 960 und gründeten jetzt erst die eigentliche Hauptstadt Kairo. In den 200 Jahren ihrer Herrschaft schmückten sie, prachtliebend und kunstfreundlich, Ägypten mit Palästen, deren Beschreibungen wie Märchen klingen, und mit Moscheen, die dem alten Grundriß einen immer reicheren Aufbau gesellten. Straffer und schlanker springen jetzt die Spitzbogen empor, mit Stein werden die Wände verkleidet, und die Arabesken ihrer Zierstreifen und Flächen, die Flury und Diez eingehend untersucht haben, entfalten in künstlicheren Verschlingungen ein üppigeres Leben. Die Technik des Steinschmuckes macht sich geltend. Zugespitzte Tonnengewölbe ersetzen hier und da die flachen Holzdecken der Moscheenhallen. Die Kuppeln erheben sich jedoch zuerst und weiterhin nur in kleinerem Maßstabe über den Grabkapellen der Stifter, die mit den Moscheen verbunden zu werden pflegten.

Die älteste Fatimiden-Moschee Kairos ist die 970 gegründete Universitätsmoschee Dschami-el-Azhar. Ihr altes Hofrechteck (Abb. 327) hat an der breiten nordwestlichen Eingangsseite nur eine einreihige, auf antiken Säulen ruhende Kielbogenarkade; in der Mitte der ursprünglich sechsreihigen südöstlichen Bethalle, deren Säulenreihen aus je 18 Säulen bestehen, wird ein Hauptschiff von doppelter Breite ausgespart, über dessen Eingangsjoch wie über seinem Schlußjoch vor der Gebetsnische sich kleine Rundkuppeln erheben. Die Säulenarkaden laufen der Schlußwand parallel. Neu ist der dekorative obere Abschluß der Hofwände mit einem Fries in durchbrochener Arbeit, der ebenso verzierte dreieckige Zinnen trägt.

Das nächst bedeutende Bauwerk Kairos war die nur als Ruine erhaltene Hakim-

Moschee, die der Kalif el-Aziz nach dem Vorbilde der Ibn Tulun-Moschee 1002 zu bauen begann, aber erst dessen Sohn el-Hakim 1012 vollendete. Es ist eine Pfeilermoschee, keine Säulenmoschee wie el-Azhar. Über der Gebetsnische erhob sich auf achtseitiger Trommel mittels vier vorkragender Nischengewölbe (Trompen) eine Backsteinkuppel. Die Ornamentik des Friesbandes über den Hofarkaden und der Umrahmungen der Pfosten und Fenster bedeutet mit ihren tiefen, an durchbrochene Arbeit erinnernden Unterschneidungen der Azhar-Moschee gegenüber eine Weiterentwickelung, die Flury verfolgt hat. Die verbaute Westfassade war im neuen Fatimidenstil durch ein vorspringendes Mitteltor und „eingebundene" Ecktürme ausgezeichnet.

Diesen reicheren Gestaltungen gegenüber ist die Moschee Salech Talajeh, die 1060 zu bauen begonnen wurde, durch ihre Zurückführung der Säulenhofmoschee auf ihre einfachste



Abb. 327. Der Haupthof der Moschee Dschami-el-Azhar in Kairo. Nach Prisse d'Avennes. (Zu S. 391.)

Gestalt lehrreich. Aber die breit zugespitzten Bogen sind von reich geschnittenen Arabeskenzierbändern umrahmt, die die Fatimidenornamentik in ihrem Glanze zeigen. Als eigentlicher Kuppelsaalbau dieser Zeit erscheint dagegen die Grabmoschee El Gijuschi, die auf den Mokattamhöhen bei Kairo thront. Die eiförmige Kuppel erhebt sich auch hier auf einfachen Trompen. Allen diesen Backsteinbauten gegenüber aber ist die letzte Fatimiden-Moschee, ist die kleine Moschee el-Akmar, die 1125 errichtet wurde, als erste Steinmoschee zu nennen. Ihre neuerdings freigelegte Schauseite ist mit gerieften Spitzbogennischen, Rundrahmen und kufischen Inschriftenfriesen reich und neuartig ausgestattet. Ihre Spitzbogen sind schon ausgezackt. Ihre Stalaktitenzierflächen sind die ältesten in Kairo.

Von den berühmten Fatimidenpalästen wurde der große Ostpalast gleich 970 von Muizz, dem ersten Fatimiden, errichtet, der kleine Westpalast von dessen Sohn el-Aziz (975—996) begonnen, aber erst von el-Mustansir um 1044 vollendet. Von diesen Palästen stehen keine

Mauerreste mehr aufrecht. Von ihrer Ausstattung aber scheint manches gerettet und großenteils ins Arabische Museum zu Kairo geflüchtet worden zu sein. Vor allem gehören, wie Herz-Pascha nachgewiesen hat, die aus dem kleinen Westpalast stammenden reichgeschnitzten Stücke ägyptischer Holzbildnerei dieses Museums hierher, die offenbar als Türstürze, Umrahmungen und abschließende Friese zur Auszierung weltlicher Baulichkeiten gehört haben. Sie seien hier nicht nur als Beispiele dieser islamischen Holzschnitzkunst, deren Ziermotive sich von den schlichten, in ihr entstandenen Schrägschnittmustern bis zu den reichst durchbrochenen und tiefst unterschnittenen Arbeiten verfolgen lassen, sondern auch als Belege für die Abkehr der schiitischen Fatimiden von jeder Bilderscheu hervorgehoben (Abb. 328). In breitgestreckte, meist oben und unten mit streng stilisierten Blatt- und Palmetten-Rankenwellen eingefaßten Bandstreifen sind, von Arabesken umzogen und durchwachsen, die mannigfaltigsten Gestalten und Vorgänge aus dem täglichen Leben dargestellt: Jagden und Tänze, Trinkgelage und musikalische Unterhaltungen. Die Tiere, wie Elefanten, Kamele und Pferde, sind der Natur oft unmittelbar abgesehen. Immer aber ist der kunstgewerblich-dekorative Eindruck des Ganzen, wie wir das schon bei ähnlichen Motiven aus Mschatta sahen, geflissentlich bewahrt worden.

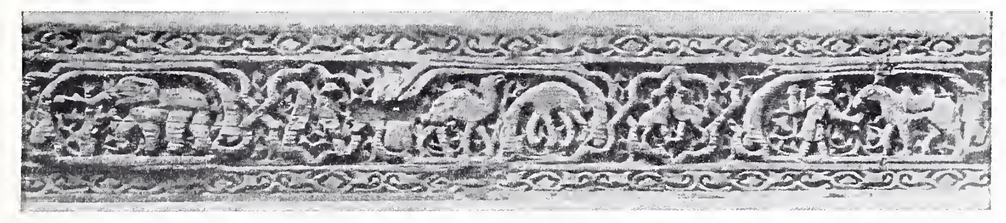


Abb. 328. Holzschnitzerei aus der Fatimiden-Zeit mit figürlichen Darstellungen, im Arabischen Museum zu Kairo. Nach Herz-Pascha.

Auf etwas anderem Boden stehen die Verzierungsmuster der aus ägyptischen Heiligtümern dieser Zeit ins Arabische Museum übergeführten Gegenstände. Hierher gehören namentlich die Gebetsnischen, deren überall von reichen Inschriftenbändern umzogene Flächen ganz aus verschlungenen geometrischen Linienmustern ohne Ende bestehen.

In kleiner Anzahl haben sich aber auch, in die ganze Welt verstreut, kunstgewerbliche bronzene Rundbildwerke moslimischen Ursprunges erhalten, die in der Regel, auch von Migeon, der Fatimidenkunst Ägyptens zugeschrieben werden, ohne daß hiermit das letzte Wort über sie gesprochen sein dürfte. Es handelt sich ausschließlich um Brunnenmitten, Weihwasserkannen und Räuchergefäße in Gestalt eherner Tierfiguren von meist derber, oft unförmlicher Stilisierung. Mit Recht am berühmtesten ist der monumental hingestellte Greif des Campo Santo zu Pisa, ein hoch- und strammbeiniger Löwenkörper mit phantastisch kühnem Adlerkopf und aufrechten Flügeln, die an den Vorderschenkeln aufsitzen. Weniger gelungen ist der Hirsch des Nationalmuseums zu München mit seinen verkrümmten Hinterbeinen, besser das langhalsige Pferd des Museums von Córdoba.

Auch in bezug auf die islamisch-ägyptische Keramik, namentlich in bezug auf die Gefäße mit Metallglanz, neigt die Ansicht der besten Kenner dahin, die Abhängigkeit der ägyptischen von der vorderasiatischen Kunst dieser Art anzuerkennen. In Fostat (Alt-Kairo) lassen sich bis jetzt keine Erzeugnisse der Lüsterkeramik nachweisen, die über die Zeit der Fatimiden hinaufreichen. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts ist die Herstellung solcher Gefäße in Ägypten schriftlich bezeugt. Die ägyptische und die syrische Keramik dieser Zeit sind jedoch, wie

schon bemerkt worden, nicht immer leicht zu trennen. Sicher aus Oberägypten stammt ein prachtvoller, dem 10. oder 11. Jahrhundert zugeteilter, in goldbrauner Lüsterfarbe auf gelblicher Zinnglasur verzierter Krug der Sammlung Fouquet zu Kairo. Sein Hals ist mit Dreiecken, seine Schulter mit Fischen, sein Bauch mit östlich stilisierten Palmetten in herzförmiger Umrandung, darunter aber mit einer echt altsyrischen Bandflechte geschmückt. Aus Fostat hingegen stammen z. B., in derselben Sammlung, die Schale des 12. Jahrhunderts, die mit drei stilvoll dem Rund eingeordneten schwarzen Pfauen auf hellem gelblichen Grunde verziert ist, und, in der Sammlung F. R. Martin zu Stockholm, der rahmfarbene Teller derselben Zeit, der mit einem braunen, in gelblichem und blauem Metallglanz schillernden Fabelvogel geschmückt ist.

In der Zeit der 1171 von Saladin (Salaheddin Jusuf ibn Aijub) gegründeten Aijubiden-Dynastie (1171—1250) soll sich namentlich für Schulmoscheen (Medresseen) ein neuer Grundriß durchgesetzt haben, der, wahrscheinlich von Persien ausgehend, über Syrien nach Ägypten verpflanzt worden. Die neue, wieder sunnitische Dynastie legte Gewicht darauf, die vier Hauptschulen des rechten Glaubens gleichmäßig unterzubringen. Die Ecken der vier Hofhallen wurden daher mit Schulräumen ausgefüllt. An Stelle der Säulenhallen traten in dem dadurch entstehenden Mittelkreuz vier hochgewölbte, mit einem großen Bogen nach dem Mittelquadrat geöffnete Säle. Die kreuzförmige Moschee war damit entstanden. In einer der ausgefüllten Hofecken pflegte sich über dem Grabsaal des Stifters eine große Kuppel zu erheben. In diesen Kuppelbauten, die von nun an den Außenbau des Heiligtumes stattlich zusammenfaßten und emporhoben, wird nun auch in Kairo der Übergang des Unterbaues zur Kuppeltrommel durch mehrere Reihen übereinander vorkragender kleiner Nischen gebildet, aus denen schon in der Mamelucken-Zeit die sogenannten Stalaktitenzwickel (S. 372) hervorwuchsen. Erhalten haben sich von den meisten Bauten der Aijubiden-Zeit nur spärliche Reste, die Franz-Pascha zusammengestellt hat; ziemlich vollständig erhebt sich nur noch die von blaugrauer Kuppel überragte Grabmoschee des Imam Schafai, die 1211 errichtet wurde. Gerade ihre Kuppel zeigt jene Bienenzellenzwickel, auf die schon hingewiesen worden.

Vollständige Moscheen der neuen Art haben sich erst aus der Zeit der ägyptischen Mamelucken-Dynastien erhalten, von denen die bahritischen Mamelucken von 1250 bis 1382, die tscherkessischen Mamelucken von 1382 bis 1517 herrschten.

Als erreichtes Ziel der Baukunst der Mamelucken-Zeit bezeichnet Franz-Pascha die Feststellung eines harmonisch gegliederten Baues mit ägyptisch-arabischer Fassade.

Von den Bauten Baibars I., des ersten Mameluckenherrschers, haben sich nur die Umfassungsmauern der großen Moschee erhalten, die er außerhalb der Stadt Kairo errichtete. Von seinem Nachfolger Kalaûn (el-Mansur-Kalaûn) stammt die stattliche, 1284—85 errichtete Gebäudegruppe, die seine Klostermoschee, seine Grabkapelle und sein Krankenhaus (Muristân) umfaßt. Die große Eingangspforte, die in einer flachen spitzbogigen Nische der Ostseite liegt, zeigt abwechselnde Schichten schwarzen und weißen Marmors. Durch sie führt ein hoher Gang mit offener Balkendecke ins Innere. Rechts an diesem Gange liegt die vierseitige Grabhalle des Herrschers, in deren Mitte sich der achtseitige Kuppelbau erhebt. Die Kuppeltrommel mit ihren Stalaktitenzwickeln ist erhalten, die alte Kuppel aber leider eingestürzt. Die äußere Schauseite dieser Grabkapelle ist durch Kielbogennischen, in denen die Fenster liegen, reich gegliedert. Das Minarett, das auf zwei vierseitige Stockwerke ein rundes setzt, fällt durch die Stalaktitengesimse auf, die seinen Außenrundgang tragen. Das Krankenhaus im hinteren Teil der Gebäudegruppe zeigt einen rechteckigen Hof, der zwar noch von Bogenhallen eingefaßt, aber nach

allen vier Seiten schon in kreuzförmiger Erweiterung von den Hauptsälen, die sich auf ihn öffnen, umgeben ist. Reste einer prachtvoll geschnitzten Holztür dieses Gebäudes befinden sich im Arabischen Museum zu Kairo. Ihre Tiefendunkelschnitzerei besteht aus lebendig gezeichneten, im symmetrischen Wappenstil einander gegenübergestellten Vierfüßern und Vögeln, die in einem Netz von ausgebildeten, kunstvoll ineinandergreifenden Arabesken gefangen sind.

Neben der Grabhalle Kalaûns steht die Ruine der 1303 vollendeten Medressee Nasir ed-din Mohammeds, an deren Eingangspforte die echt gotische, einer christlichen Kirche in Syrien geraubte Spitzbogenumrahmung auffällt.

Von den bahritischen Mameluckensultanen zeichnete sich vor allen Hassan (1347—61) durch die Pflege der Künste und Wissenschaften aus. Gerade die 1356—59 erbaute Moschee Sultan Hassans stellt der alten ersten Hauptform der Moscheen, der flachgedeckten Arkadenhof- und Säulenwaldmoschee, nunmehr in ausgebildeter Gestalt die zweite Hauptform gegenüber, die Form der kreuzförmigen und eingewölbten Moschee (Abb. 329), die aber immer noch nur das mit der Moschee verbundene Mausoleum des Stifters und höchstens noch Nebenräume, wie hier die kleine Eingangshalle, mit eigentlichen Kuppeln bedeckt. Der Haupthof, in dessen Mitte sich der Zeltbau für die Waschungen erhebt, ist hier nicht mehr von Arkaden umzogen, sondern von vier gewaltigen, mit zugespitzten Tonnengewölben bedeckten Hallen umgeben, die sich in ihrer ganzen Höhe und Breite mit einem gewaltigen Spitzbogen auf jede seiner vier Seiten öffnen. Als Hauptform des Grundrisses ergibt sich also ein mächtiges Kreuz, dessen Wirkung im Aufbau von überraschender Einfachheit und Größe ist. Die Südosthalle, die eigentliche heilige Halle, die tiefer ist als die drei anderen, enthält die Gebetsnische, neben der zwei schmale, mit Prachttüren verschlossene Durchgänge in die von einer Stalaktitenzwickel-Kuppel überwölbte Grabhalle des Sultans führen. Die Gebetsnische, die von feingemeißelten Säulen eingefaßt wird, glänzt von buntem Marmor. Die Wände der ganzen Südosthalle sind mit reichem, farbig schimmerndem Mosaik in geometrischem Polygonalmuster geschmückt und werden von einem Friese beherrscht, der, von Koransprüchen durchwebt, in seiner durchbrochenen Arabeskenarbeit köstlichem Spitzenwerk gleicht. Von außen erinnert das Gebäude, obgleich es schon einige senkrechte Gliederung zeigt, in seiner massigen Einfachheit und Größe an die Wucht altägyptischer Tempelbauten. Einzig ist das mächtige, oben mit Stalaktiten gewölbte Spitzbogennischenportal, einzig das mächtig vorspringende, ebenfalls ganz mit Stalaktiten besetzte Kranzgesims, das drei der Außenseiten des Gebäudes umzieht. In flachen Blendnischen gliedern vornehme Fenster, die aus zwei Rundbogenöffnungen nebeneinander und einer kreisrunden Öffnung in der Mitte über ihnen bestehen, die gewaltigen Wandflächen, deren schmucklose Flächenteile reich verzierten das Gleichgewicht halten. Von den vier Minaretten des Gebäudes, die vorgesehen waren, ist nur eines erhalten, das, reich gegliedert und verziert, mit seiner Höhe von 81,6 m das höchste in Kairo und das zweithöchste der moslimischen Welt ist.

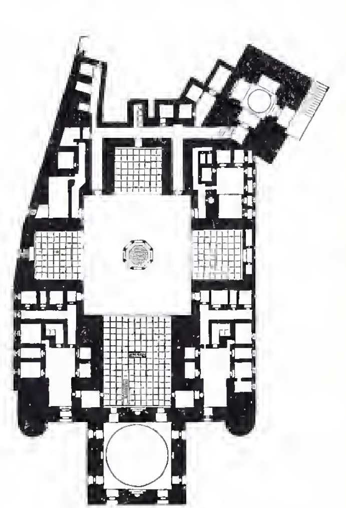


Abb. 329. Grundriß der Moschee Sultan Hassans in Kairo. Nach Gayet.

Der Hauptanlage der Moschee Sultan Hassans folgt bereits die Moschee des bahritischen Mameluckensultans Barkuk (1382—99), dessen Tochter unter ihrer Kuppel begraben

liegt. Doch ist die heilige Südosthalle hier durch Pfeilerstellungen wieder dreischiffig geworden. Schöner noch als diese „Barkukiye“ in Kairo aber ist die Grabmoschee desselben Sultans vor der Stadt (Abb. 330): allerdings ihrer Hauptanlage nach wieder eine Arkadenhofmoschee; aber die Arkaden des Haupthofes sind hier mit lauter kleinen Kuppeln überwölbt, und die beiden Hauptkuppeln erheben sich auch hier über den beiden Grabhallen. Die Minarette sind mit Stalaktitensimsen geschmückt. Strenge, klare Symmetrie der Anlage und ernste Durchbildung der Formen zeichnen das ganze Gebäude aus.

Im 15. Jahrhundert wurden die ägyptischen Bauten zierlicher, wurden besonders die Minarette, die nicht selten in den höheren, eingezogenen Stockwerken vom Viereck ins Achteck,



Abb. 330. Grabmoschee des Sultans Barkuk vor Kairo. Nach Photographie von C. Abt in Frankfurt a. M.

vom Achteck in die Rundung, von der Rundung in ein offenes, mit einer kleinen Kuppel bekröntes Säulenzelt übergehen, immer schlanker und anmutiger.

Zu den hübschesten Moscheen dieser Zeit gehört die des Sultans Schech el Muaijad (el Moyed), an der von 1414 bis 1422 gebaut wurde. Erhalten sind nur einzelne ihrer alten Teile; erhalten aber ist vor allem ihr prächtiger Eingangstorbau, dessen aufsteigende Flächen und Wandpfeiler aus wechselnden Schichten schwarzer und weißer Steine bestehen. Die Stalaktitennische ihres Oberbaues, die in eine sphärische Halbkuppel übergeht, ist von einem dreiteiligen Bogensims innerhalb der rechteckigen Hauptumrahmung umspannt. Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen die berühmten Bauten des Sultans Kaït Bey (1468 bis 1496), die die letzten selbständigen Schöpfungen der ägyptisch-arabischen Kunst sind. Kaït Beys kleine Medressee in Kairo von 1475 wetteifert mit seiner Grabmoschee vor der Stadt an Anmut der Verhältnisse und zierlichem Reichtum des Einzelschmucks (Taf. 48). Auch von außen wird die Gliederung jetzt ausdrucksvoller; die abwechselnd roten und weißen Steinschichten, aus denen die Moscheen dieser Gattung erbaut zu sein pflegen, tun das ihre dazu,

die Flächen zu beleben. Im Inneren dieser Gebäude herrscht immer noch der offene Hof mit den vier spitzbogig geöffneten Kreuzsälen; aber auch die Höfe werden jetzt manchmal bedeckt, und farbige Glasfenster erhöhen den Reiz des Dämmerlichtes ihrer geschlossenen Räume. Die kleine Medressee Kaït Beys, auf deren überdecktem Hof die teilweise gestelzten, teilweise hufeisenförmig ausgebauchten, von Stalaktitenansätzen aufsteigenden Spitzbogen sich öffnen, ist in ihrem Äußeren mit seinem eigenartig geschmackvollen Minarett wie in ihrem Inneren mit ihren reichen Flachornamenten ein wahres Schmuckkästchen islamischer Kunst; ihre Kanzel gehört zu den schönsten und reichstverzierten Holzschnitzwerken, die jemals geschaffen worden. Die Grabmoschee Kaït Beys aber, die außerhalb der Stadtmauern unter den übrigen Kalifengräbern steht, trägt in der organischen Aneinanderreihung ihrer zum Teil zweistöckigen Räume, in dem Gleichgewicht ihres Aufbaues mit der schönen, von einem Ornamentennetz übersponnenen Kuppel, in der Beherrschung ihrer Umrisse durch das schlanke, stalaktitenreiche Minarett und in dem farbigen Reiz ihrer abwechselnd gelblichen und rotbräunlichen Quaderstreifen alle charakteristischen Merkmale der islamischen Kunst des 15. Jahrhunderts.



Abb. 331. Die „Alabastermoschee“ Mohammed Alis in Kairo. Nach Photographie.

Die Bauten des letzten Mameluckensultans el Ghuri (1501—16), von denen der aus einer Medressee und der Grabhalle bestehende Doppelbau der wichtigste ist, fassen den Stil der Zeit typisch zusammen, schaffen hier und da als Neuerungen auch Anbauten besonderer Art; aber die Kraft der ägyptisch-islamischen Kunst verfällt offensichtlich. Die Formensprache wird leer und äußerlich.

Nachdem Ägypten 1517 türkisches Paschalik geworden, machte der arabische Baustil dem osmanisch-byzantinischen Platz. Der Zentralbau der Sophienkirche in Konstantinopel wurde nun auch in Kairo zum Vorbild. Der offene Hof verschwand oder legte sich als besonderes Glied vor das Gebäude. Über der heiligen Halle selbst wölbte sich jetzt die Hauptkuppel. Die Reihe derartiger Moscheen in Kairo beginnt mit der 1526 errichteten kleinen Moschee Suleman Paschas auf der Nordostseite der Zitadelle, und sie endet mit der erst im 19. Jahrhundert erbauten „Alabastermoschee“ Mohammed Alis auf der Südwestseite der Zitadelle. An den großen, von nur einer Reihe gewölbter Arkaden umgebenen Viereckhof schließt sich hier an der Ostseite die eigentliche byzantinische Kuppelmoschee an (Abb. 331).

Im nachfatimidischen Kunstgewerbe Ägyptens spielte die Kunsttöpferei natürlich nach wie vor eine Hauptrolle. Das Arabische Museum in Kairo enthält schöne glasierte Tonwaren

mit Metallglanz aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Auch fing man jetzt hier und da in Ägypten an, die Gebetsnischen mit farbigen Kacheln auszulegen. Auf die früher als sizilisch-arabisch bezeichneten Fayencekrüge, die in diese Zeit hereinreichen, ist schon hingewiesen worden (S. 388). Die wirklich ägyptische Ware dieser Art läßt sich noch nicht ausscheiden. Beispiele sieht man z. B. auch in den Londoner, Pariser und Berliner Sammlungen.

Unbestritten ist Ägyptens Vortritt auf dem Gebiete der Glaserzeugung. Auch hier hatten die alten Ägypter den mittelalterlichen die Wege gewiesen. Mit farbigen Glasfenstern, deren Mosaik außer den bekannten geometrischen Mustern und Arabesken oft Tulpen, Nelken und andere Blumen an langen Stengeln und in Vasen oder dunkelgrüne Zypressen erkennen läßt, wurden die Moscheen seit der Mameluckenherrschaft ausgestattet. Farbige Glasgefäße spielen in Berichten aus derselben Zeit eine Rolle; und erhalten haben sich eine Anzahl farbig emaillierter ägyptischer Glasgefäße, die dem 14. Jahrhundert angehören: besonders Moscheelampen in großer Anzahl, Kalaûnlampen genannt, meist auf Goldgrund reich mit farbig leuchtenden Sprüchen und Arabesken geschmückt. Die große Sammlung des Arabischen Museums zu Kairo besitzt z. B. dreißig derartige Glaslampen aus der Hassan-Moschee, ihrer neun aus der Barkukiye. In der Sammlung E. André zu Paris befand sich eine fein verzierte Glasflasche, die Gayet dem 13. Jahrhundert zuschrieb; Moscheelampen des 16. Jahrhunderts lernt man in verschiedenen Sammlungen kennen.

Auf dem Gebiete der Buchkunst endlich sind in Ägypten namentlich die reich verzierten Koranhandschriften zu Hause, die natürlich keine Darstellungen lebender Wesen erhalten, um so reicher aber mit farbigen Linienverschlingungen und Arabesken geschmückt sind. Besonders die Titelblätter sind ihrer ganzen Fläche nach mit Mustern dieser Art bedeckt, in deren Farbenstimmung Gold, Rot und Blau vorherrschen. Noch dem 12. Jahrhundert gehört ein Prachtkoran dieser Art des British Museum an; ein anderer Koran derselben Sammlung stammt aus dem Jahre 1304. Herrliche Bücher der Art besitzen auch die Nationalbibliothek und die Arsenalbibliothek zu Paris. Ein Koran der Arsenalbibliothek von 1422 ist durch den Reichtum seiner Randverzierungen ausgezeichnet. Als die schönsten von allen aber gelten die der Khedivialbibliothek zu Kairo, von denen namentlich die der Mamelucken-Zeit in die Augen fallen. 1352 schrieb Ahmed Jussuf den Prachtkoran für el Mansur Kalaûn; zwischen 1382 und 1399 vollendete Mohammed-ibn Ahmed ibn Ali, genannt Kufti, den schönsten der für den Sultan Barkuk gefertigten Korane. Der Regierung Kaït Beys gehört einer der größten, aber schlechtest erhaltenen der Reihe an. Vielfach wiederholen die Zierleisten dieser Korane einfach die Zierfriese der Moscheen; aber da die Maltechnik leichter und flüssiger ist als die durchbrochene, eingelegte oder zusammengefügte Arbeit, in der sich uns die Welt der mohammedanischen Zierkunst im großen auftut, so erklärt es sich, daß diese Kunst uns hier besonders reich und üppig an Blüten, besonders weich und prächtig an Farben und Tönen, besonders gestaltungskräftig an Linienträumen und -spielen erscheint.

II. Die islamische Kunst des Maghreb und seiner Nachbargebiete.

1. Die islamische Kunst Nordafrikas außerhalb Ägyptens.

Unter dem Maghreb im eigentlichen Sinne (Maghrib-el-Aksa) versteht man Marokko, den westlichsten, vom Atlantischen Ozean bespülten Teil Nordafrikas; im weiteren Sinne wird ganz Nordafrika, außer Ägypten, zum Maghreb gerechnet, so weit das Gebiet der alten

Berberstämme reicht, im weitesten Sinne auch Spanien und Sizilien, soweit diese dem Islam unterworfen worden und sich an der Weiterentwickelung der islamisch-maurischen Kunst beteiligt haben. Der arabische Feldherr Musa ben Noseir war bereits 697 bis zum Atlantischen Ozean vorgedrungen. Sein Unterfeldherr Tarik landete 711 neben der Felsenfeste Gibraltars in Spanien und nahm noch in demselben Jahre das üppige andalusische Land für den Kalifen in Besitz. Nachrückend, vollendete Musa die Eroberung Spaniens. Der letzte Omaijade, Abd-er-Rahman, flüchtete 755 nach Spanien und gründete hier das unabhängige Kalifat Córdoba, das erst 1031 der Zersplitterung und dem Untergang verfiel. Eine neue Zeit begann für das Gesamtgebiet des Maghreb, nachdem das Nordafrika beherrschende Geschlecht der Almoraviden seit dem Ende des 11. Jahrhunderts sich auch das ganze arabische Spanien unterworfen hatte, abermals ein anderes Zeitalter, als in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Almohaden, von Marokko aus vordringend, den Almoraviden eine Provinz nach der anderen entrissen. Auf die Almohaden-Dynastie aber folgte 1238 mit der Eroberung Granadas durch Mohammed vom Stamme Beni-Nasr das Geschlecht der Nasriden, das die Herrschaft bis zum Ende des Reiches behauptete. Granada fiel 1492.

Die Kunst dieses Gesamtgebietes, auf das schon die Abbassiden in Bagdad jeden politischen Einfluß verloren hatten, trug gleichwohl bis zum Ende des Kalifats von Córdoba (1031) ihren Zusammenhang mit der mesopotamisch-islamischen Kunst zur Schau, und noch im 9. Jahrhundert, zu dessen Anfang sich achttausend andalusisch-islamische Familien in Fez und Marokko ansiedelten, flossen spanisch-islamische Einflüsse dieser östlichen Art nach dem eigentlichen Maghreb zurück. Inzwischen hatte die nordafrikanische Kunst, durch Einflüsse, die von Kairo ausgingen, gestärkt, eine gewisse Selbständigkeit erreicht; und diese verfeinerte maghrebinische Kunstweise wird dann, wie Cárdenas gezeigt hat, von den Almoraviden und Almohaden nach Spanien zurückgebracht, wo sich ihr Einfluß bis in die Zeit der Nasridensultane erstreckt.

Die alten großen Moscheen **Nordafrikas** sind in ihrer ältesten Gestalt nicht erhalten; auch die berühmte Sidi-Okba-Moschee zu **Kairuan** in Tunis nicht in ihrer Gestalt von 670. Die älteste Moschee, deren Gründungsjahr feststeht, ist die Olivenmoschee (Dschami-es-Zituna) in Tunis, die 732 errichtet wurde. Sie zeigt den Grundriß aller ältesten Moscheen: den von Bogenhallen umgebenen Hof, den aus mehreren Reihen von Bogenhallen bestehenden großen Gebetsraum, dessen zur Gebetsnische führendes Mittelschiff doppelt so breit ist wie die übrigen und an seinem Anfangs- wie an seinem Endjoch über achteckiger Trommel überkuppelt ist. Die Stützen sind zusammengetragene altrömische und altbyzantinische Säulen; die Bogen sind großenteils Rundbogen; der Übergang vom Achteck der Trommeln zur Rundung der Kuppeln wird durch Muschelnischen vermittelt. Das Minarett ist, wie fast überall im Maghreb, ein mächtiger Viereckturm. Ein syrischer Baumeister soll das Gebäude ausgeführt haben. Die große Sidi-Okba-Moschee in Kairuan erhielt ihre jetzige Gestalt, in der sie immer noch zu den Hauptwerken der islamischen Baukunst gehört, nach zahlreichen Herstellungen und Umbauten während des 8. und 9. Jahrhunderts hauptsächlich durch die Erneuerungen von 837 und von 875. Ihr Grundriß gleicht im wesentlichen dem der Dschami-es-Zituna; doch sind die vier Seiten des Gesamtrechtecks und des Hofrechtecks nicht ganz regelmäßig zugeschnitten, entspricht dem breiten, auf die Gebetsnische zuführenden Mittelschiff ein Querschiff von gleicher Breite, das, mit jenem ein T bildend, an der Mihrabmauer entlang läuft, steigt von den beiden Kuppeln am Anfang und Ende des Mittelschiffs die vordere etwas schlanker und höher empor als die Endkuppel vor der Gebetsnische. Die 414 antiken Säulen, die in der prächtigen

Hofhalle, zum Teil paarweise an Pfeiler gelehnt, die Obermauern unter den flachen Dächern tragen, sind im heiligen Hauptbau durch leicht zugespitzte Bogen, im Hofe durch gestelzte, etwas ausgeschwungene, in den mittleren Hauptdurchgängen aber durch ausgebildete Hufeisenbogen miteinander verbunden. Die Haupthalle besteht aus 16 Säulenreihen. Die Rückwand der Gebetsnische ist mit metallisch glänzenden, stilisiert geblümten Fliesen geschmückt, die zu den ältesten erhaltenen Platten der Baukeramik gehören. Nach ihrer Inschrift wurden sie 894 (S. 373 und 381) aus Bagdad verschrieben, beweisen also den Zusammenhang der Maghrebkunst dieser Zeit mit der Abbassidenkunst Mesopotamiens. Auch das Holz zu der prachtvollen Holzkanzel stammt aus Bagdad. Die Umfassungsmauer besteht aus abwechselnd schwarzen und weißen Lagen polierten Marmors. Auch im Inneren wurde Marmorschmuck angebracht. Man hat den Bau daher auch als „die Marmormoschee" bezeichnet.

In Algerien gehören die vor kurzem wieder ausgegrabenen Trümmer der im 10. Jahrhundert blühenden, 1077 zerstörten Stadt Sedrata zu den ältesten Überresten der islamischen Kunst: namentlich eine in sich geschlossene, von fünf Wölbungen über 16 Pfeilern getragene Säulenmoschee, deren Wände von Blendtüren und reich umrahmten Fenstern durchbrochen wurden, und ein Wohnschloß, auf dessen Mittelhof sich fünf teilweise überwölbte, mit reichen geometrischen Wandverkleidungen geschmückte Zimmer öffnen. Die große Moschee von 1018 in der Stadt Algier (Dschami-el-Kebir) zeigt schon ausgebildete Hufeisenbogen. Im 12. Jahrhundert begann eine ausgedehnte Bautätigkeit in Tlemcen im westlichen Algerien. Die große Moschee zu Tlemcen entstand zwischen 1135 und 1138. Sie trägt alle Kennzeichen der charakteristischen maghrebinischen Moscheen: ihre Viereckhöfe sind von mehrreihigen Spitzbogenhallen umgeben; ihre 13 sieben Joch langen Parallelschiffe werden von massiven Pfeilern mit zum Teil ausgezahnten Hufeisenbogen gebildet; ein Prachtportal betont den Eingang des breiteren Mittelschiffes, an dessen Ende die überkuppelte Mihrab-Nische viereckig umbaut ist; ihr kräftiger vierseitiger Minarett-Turm ist zierlich geschmückt. Im 14. Jahrhundert trug alle diese Merkmale in höchster Ausbildung die zerstörte Moschee der benachbarten Feste Mansurah, deren Mihrab von einem Türmchen umfaßt, deren für die Herrschenden freigehaltener Gebetsraum (Maksura) von einer Holzschranke umzogen war, während ihr erhaltenes mächtiges vierseitiges Minarett erst in seinen oberen Stockwerken teils mit Ziegelmosaikmustern, teils mit Blendarkaden geschmückt ist. In derselben Art sind noch zwei kleinere Moscheen des 14. Jahrhunderts in der unmittelbaren Umgebung Tlemcens erbaut: die Grabmoschee Sidi-Bu-Medin von 1339 mit ihren Hufeisenbogenhallen, ihren reich mit Fayenceplatten geschmückten Toren, ihren in eigenartig maghrebinischem Stil geschnittenen und verzierten Säulenkapitellen und dem feinen Arabeskennetz ihrer Wandverkleidungen und die Moschee Sidi-el-Halui mit ihrem mit Fayenceplatten reich verzierten Minarett von 1363 und ihren acht prächtigen Onyxsäulen, deren Kapitelle als Wunderwerke islamischer Kunst gelten.

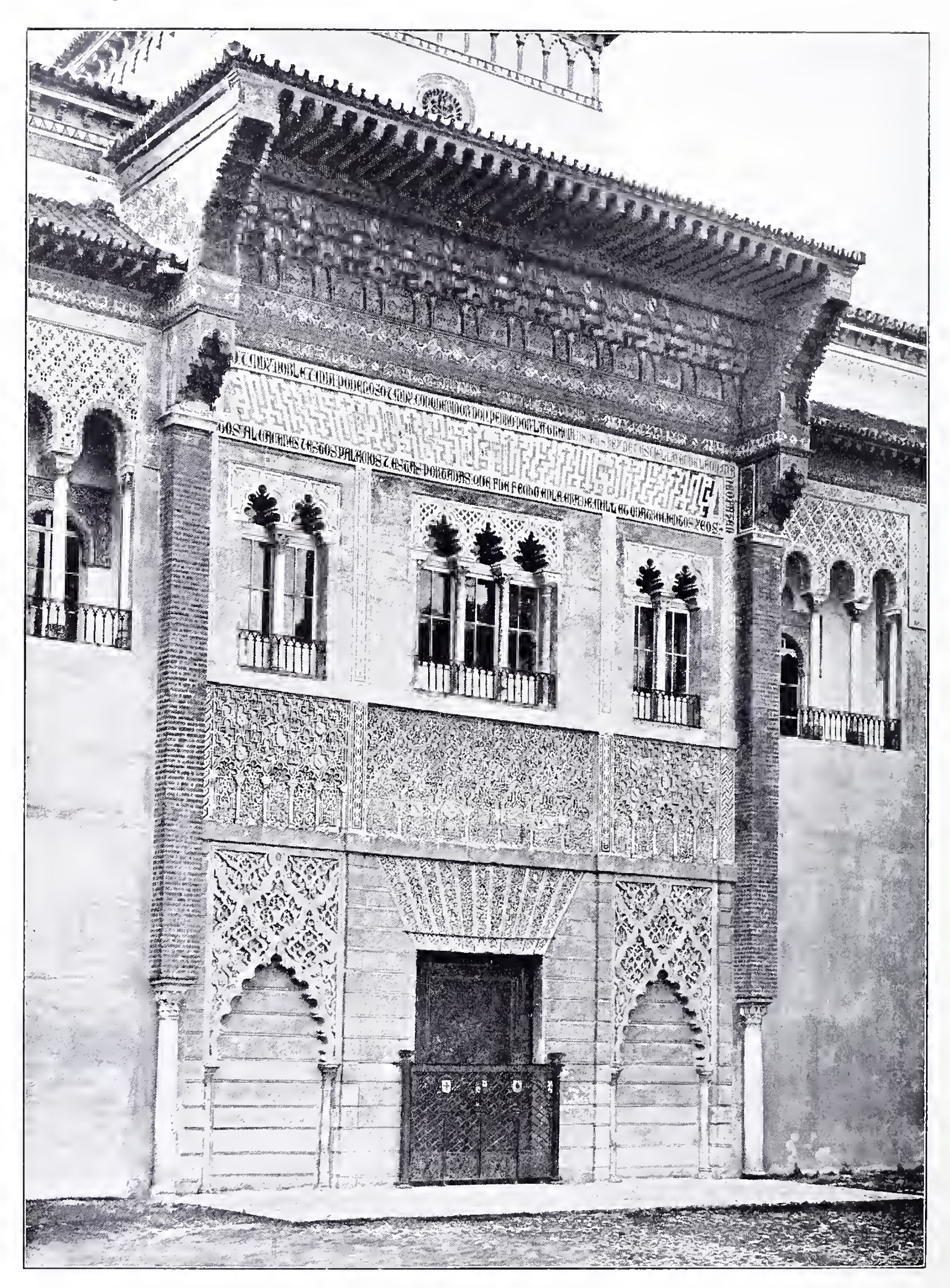
In Marokko gehört die Hauptmoschee zu Fez noch dem 9. Jahrhundert an. Von ähnlichem Grundriß wie die alten Moscheen von Tunis und Kairuan, ist auch sie durch das breite Mittelschiff des Säulensaales vor der Gebetsnischenwand ausgezeichnet. Den üppigen spanisch-maghrebinischen Stil des 14. Jahrhunderts aber zeigt in Fez die Medressee Buanania (1350—55), deren Minarette und Torbauten in reichem Fayencemosaik prangen.

Marrakesch in Marokko ist eine Almoraviden-Gründung des 11. Jahrhunderts. Berühmt ist das Steinminarett der Kutubia-Moschee in Marrakesch, dessen Bau 1069 begann. Die Fensterpaare der drei Hauptgeschosse des mächtigen Viereckturmes sind von reichen maurischen



Taf. 49. Das Innere der grossen Moschee zu Córdoba.

Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.



Taf. 50. Die Hauptfassade des Alcázars in Sevilla.

Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

Blendbogenbildungen umrahmt. Berühmt ist auch der Hassan-Turm zu Rabat in Marokko (1197), dessen Stockwerke mit noch reicher gegliederten maurischen Blendbogenumrahmungen geschmückt sind als die der Kutubia. Berühmt ist auch das gleichzeitige erhaltene Tor von Chella in Marokko, dessen reich mit Stalaktiten geschmückter Bogendurchgang zwischen zwei Achtecktürmen eingespannt ist. Das Tor von Mehedia mit seinem Hufeisenbogendurchgang zwischen gezinnten Vierecktürmen schließt sich ihm an. Eine gewisse schlichte Größe ist dieser Almoravidenkunst in Nordafrika eigen.

2. Die maurische Kunst Spaniens und Siziliens.

Frühere Kunstschriftsteller, auch R. Contreras, pflegten die maurische Kunst Spaniens in drei Abschnitte zu zerlegen, deren erster die frühislamische Kunst Córdobas, deren zweiter die Blütezeit der spanisch-maurischen Kunst in Granada, deren dritter die Nachklänge dieser Kunst namentlich in Sevilla umfaßte; andere stellten der als spanisch-byzantinisch bezeichneten Omaijaden-Kunst von Córdoba die Almoraviden- und Almohaden-Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts gegenüber, als deren Hauptwerk man wohl den Giralda-Turm in Sevilla nannte, und ließen erst auf sie als höchste Blütezeit die verfeinerte Alhambra-Kunst der Nasriden-Zeit des 14. und 15. Jahrhunderts folgen. Cárdenas erkennt dem allen gegenüber nur die Unterscheidung zwischen der frühen, in Córdoba blühenden spanisch-orientalischen Kunst, die mit dem Kalifat Córdoba 1031 zu Ende ging, und der späteren, spanisch-afrikanischen Kunst, die erst mit dem Fall Granadas erlosch, als zweckmäßig an. Der spanisch-maurische Stil, in dem nach der Rückeroberung der Landeshauptstadt durch die Christen die Mauren im Auftrage der christlichen Eroberer weiterarbeiteten, aber wird allgemein als Mudéjar-Stil bezeichnet.

Alles in allem können wir in keinem Lande die Entwickelung der mohammedanischen Baukunst von ihren unselbständigen Anfängen bis zu ihrer reichsten und eigenartigsten Blüte besser verfolgen als in Spanien. Die große Moschee, die Abderrahman I. in Córdoba an der Stätte der alten Vincentiuskirche 786 zu bauen begann, zeigte ursprünglich den echten alten Moscheengrundriß. An die Mekkaseite, hier die Südostseite, des von einer Arkadenreihe umgebenen Vorhofs schloß sich ein vielsäuliger Raum an, der in der Gebetsrichtung von zehn, in der Querrichtung von zwölf Säulenreihen getragen wurde. Eine ungewöhnliche Tiefe erhielt er erst, als im 9. Jahrhundert alle seine elf nach Südosten gerichteten Schiffe um acht Querschiffe verlängert wurden, und er glich jetzt um so mehr einer elfschiffigen christlichen Basilika, als das Mittelschiff, entgegen den sonstigen Gepflogenheiten der islamischen Baukunst, breiter angelegt war als die übrigen Schiffe. Der große Vorhof, der mächtige Säulensaal, das dunkle, niedrige Allerheiligste erinnern, wie Junghändel und Cornelius Gurlitt mit Recht bemerken, immer noch an altägyptische Tempelanlagen. Doch werden wir auch hier als Vorbilder nur die ältesten Moscheen in Medina und Ägypten anerkennen, die dem Bedürfnis des Islams entsprangen. Im 10. Jahrhundert genügte auch dieser von zweihundert Säulen getragene Raum den Gläubigen der mächtig anwachsenden Stadt nicht mehr. Er wurde, abermals in südöstlicher Richtung, um vierzehn weitere Querschiffe verlängert, bald darauf in nordöstlicher Richtung um sieben Säulenreihen in acht Schiffen verbreitert, so daß er jetzt, abgesehen von verschiedenen Einbauten, aus neunzehn Langschiffen und fünfunddreißig Querschiffen besteht (Taf. 49). Das mittlere Langschiff, in dem der alte, wenn auch schon zweite, überkuppelte Mihrab liegt, und dessen Schluß der neue Mihrab mit seinen beiden Nebenräumen bildet, ist auch hier wesentlich breiter als die übrigen Schiffe. Auch der neue Mihrab und seine

Nebenräume sind mit Kuppeln bedeckt. Die mehr als tausend monolithen Säulen aller Steinarten, die im Inneren des Gebäudes — zum Teil auch in Nebenräumen und an höheren Gebäudeteilen — stehen, sind fast alle römischen, byzantinischen oder westgotischen Ursprungs. Sie wurden aus Spanien, Frankreich und angeblich gar aus Konstantinopel verschrieben. Die meisten ihrer Kapitelle sind jedoch nur unförmliche Nachahmungen antiker Vorbilder. Die Säulen sind in der Gebetsrichtung durch Hufeisenbogen verbunden; um aber eine größere Höhe zu erreichen, bilden Pfeiler, die auf den Säulenkapitellen stehen und selbst durch Bogen, zumeist Rundbogen, miteinander verbunden sind, ein zweites Stützenstockwerk; Spitzbogen ersetzen die Hufeisenbogen nur in der jüngsten, der östlichen Halle. Die Bogen sind weiß-rot bemalt, als seien sie aus wechselnden Stein- und Ziegelschichten gewölbt; an den Glanzstellen der Moschee sind die Oberpfeiler mit Halbsäulen geschmückt, sind die Bogen durch kleinere Bogen gezackt. Über dem ganzen Stützen- und Bogensystem des weitgedehnten Baues waren die einzelnen Schiffe ursprünglich flach gedeckt mit offenem Blick in den Dachstuhl. Später wurden sie meist mit flachen Tonnengewölben versehen. Heute ist die reich verzierte Balkendecke zum Teil wieder bloßgelegt worden. Im Verhältnis zu seiner ungeheuren Flächenentfaltung macht das mächtige Gebäude einen etwas niedrigen und gedrückten Eindruck, auch leiden seine Einzelbildungen, abgesehen von dem reich geschmückten heiligsten Raume, an einer gewissen Nüchternheit. Aber der Säulenwald mit den Doppelbogen, die sich über ihm erheben, wirkt an sich reich und märchenhaft, und sein Dämmerlicht nimmt die Einbildungskraft des Besuchers mit mystischen Schauern gefangen. Daß der im 16. Jahrhundert mitten in den maurischen Säulenwald gesetzte christliche Kirchenchor im halbgotischen „plateresken" spanischen Stil dem Gesamteindruck keinen Abbruch tue, läßt sich freilich nicht behaupten. Als Glanzstellen des Prachtbaues, die besonders reich geschmückt sind, kommen namentlich die beiden Mihrabs mit ihren Nebenräumen, den eingefriedigten, den höchsten Persönlichkeiten vorbehaltenen Maksuras in Betracht. Hier sind in die großen Bogen fünf kleine hineingezeichnet, so daß sie zu großzügig belebten Zackenbogen geworden sind; hier sind die Marmorwände mit geometrischen Liniennetzen wie mit Häkel- oder Spitzenarbeit übersponnen; hier wölben sich über sich schneidenden Gurtbändern, die wie Zimmermannsarbeit dreinschauen, gemuschelte oder mit Mosaiken geschmückte kleine Kuppeln von feinster Durchbildung. Der hergestellte Vorraum des alten (zweiten) Mihrab, der dem 9. Jahrhundert angehört, zeichnet sich durch sein feines Muschelgewölbe aus. Die Kapelle neben dem alten Mihrab, die jetzt als Capilla Villaviciosa oder de San Fernando bezeichnet wird, scheint in ihrer jetzigen Gestalt mit ihrem Sockel von Metallglanz-Fliesen, der Spitzenschleierverzierung ihrer Wandflächen und dem Reichtum ihrer Bogengestaltung erst dem Ende des 14. Jahrhunderts anzugehören. Sie wird von einigen bereits als Mudéjar bezeichnet. Den reichsten Stil des 10. Jahrhunderts aber zeigen die drei Kuppelkapellen der Schlußwand, von denen die mittlere den Vorraum zu dem eigentlichen, neuen, in geheimnisvollem Dunkel hinter der großen Hufeisenbogenöffnung träumenden Mihrab bildet. Besonders wirksam sind hier die Säulenstellungen und Zackenbogen übereinander angeordnet, besonders reich gegliedert die Kuppeln aller drei Kapellen, besonders mannigfaltig die überall verschiedenen, den Marmorflächen entschnittenen Muster, die die Wandsockel füllen. Die Mosaiken der Mihrabwand, die auf Goldgrund reichfarbige Pflanzenmotive, geometrische Muster und kufische Inschriften zeigen, sind, wie glaubwürdig berichtet wird, wirklich byzantinischer Herkunft. Das Haupttor, das in den Hof führt, die Puerta del Perdon, ist 1377 noch ganz im maurischen Stil, aber schon mit christlichen Bildern und Sinnbildern ausgeführt.

Neben ihm erhebt sich auf den viereckigen Grundrißmauern des alten Minaretts der luftige christliche Glockenturm, dessen Bau erst 1593 begann.

Im 10. und 11. Jahrhundert, in denen die arabisch-maurische Gesittung auf spanischem Boden der Bildung des übrigen Europas in den meisten Beziehungen überlegen war, füllten Córdoba, Granada, Segovia, Tarragona, Zaragoza und Toledo sich mit neuen Moscheen, Palästen, Türmen und Toren, die zum Teil noch erhalten sind. Wahrscheinlich dem 11. Jahrhundert gehört das verfallene und umgebaute, jetzt als Kaserne dienende Schloß de la Aljafería zu Zaragoza mit den schweren Hufeisenbogen seiner Moscheehallen an. Sicher dem 11. Jahrhundert entstammen in Toledo das maurische „Sonnentor" (Puerta del Sol) und die hübsche kleine Moschee, die als Einsiedelei Cristo de la Luz erhalten ist. Ihr Grundriß wird durch vier ins Mittelviereck gestellte westgotische Säulen in neun gleiche Quadrate zerlegt, von denen jedes von einer, das mittelste von der höchsten Kuppel überragt wird. Der Bau, den Justi ein „geistreich kühnes Kabinettstück arabischer Konstruktion" nennt, zeichnet sich durch die Anmut seiner Hufeisenbogen, seiner Kleeblattbogenarkaden und seiner Kuppelwölbungen aus. Dem 13. und 14. Jahrhundert gehören in Toledo die beiden jüdischen Synagogen an, die jetzt als christliche Kirchen die Namen „Santa Maria la Blanca" und „El Transito" führen. Santa Maria la Blanca, das ältere der beiden Gebäude, zeigt eine flachgedeckte fünfschiffige Anlage mit 28 Hufeisenbogen,



Abb. 332. Das Innere von Santa Maria La Blanca in Toledo. Nach Photographie von J. Laurent in Madrid. (Zu S. 404.)

die von achteckigen Pfeilern mit merkwürdigen Pinienzapfenkapitellen getragen werden (Abb. 332). El Transito, ein einschiffiger Bau, ist durch den Reichtum seines Arabeskenschmuckes und die Pracht seines offenen Dachstuhles ausgezeichnet, dessen Zedernholz mit Elfenbeineinlagen verziert ist. Auch diese zweifellos echt maurischen Bauten werden manchmal als Schöpfungen des Mudéjar-Stiles genannt. Doch möchten wir als solche in Toledo erst den reich, aber äußerlich geschmückten Prachtsaal der „Casa de la mesa“ und die dreifach geteilte Halle des „Taller del Moro“ aus dem 15. Jahrhundert bezeichnen.

In Sevilla errichtete Jusuf Abu Jakub 1171 eine große Moschee, die zu den bedeutendsten Spaniens gehörte. Da sie aber nicht, wie die Moschee zu Córdoba, in eine christliche Kathedrale verwandelt wurde, sondern einer solchen Platz machen mußte, hat sich wenig mehr von ihr erhalten als das Minarett, das, durch einen Aufsatz in einen Glockenturm verwandelt, noch heute das Wahrzeichen der schönen Guadalquivir-Stadt ist. Diese „Giralda“ ist, wie ähnliche Türme afrikanischer Moscheen, im Gegensatz zu den schlanken Minaretten des Ostens, ein mächtiger vierseitiger Turm, in dem eine bequeme Rampe emporführt. Die oberen Mauerflächen sind mit einem schräg zur rechtwinkligen Umrahmung gestellten feinen Arabeskennetz ausgefüllt, das sich an die zierlichen, fast spitz zulaufenden, mit Zacken besetzten Blendbogen und Fensteröffnungen der Stockwerksimse anschließt. Neben der Giralda gilt das 1181 errichtete Almohadenschloß des Alcázar zu Sevilla als Hauptbeispiel der mittleren Entwickelungsperiode des maurischen Stiles. Von diesem Schloßbau des 12. Jahrhunderts haben sich nur wenige Reste erhalten. Die prächtige vorhandene Anlage ist im wesentlichen ein Bau der christlichen Herrscher des 14. Jahrhunderts, die ihren Palast von maurischen Meistern im alten Stil erbauen ließen. Er würde das glänzendste Beispiel des Mudéjar-Stiles des 14. Jahrhunderts sein, wenn nicht die Anbauten und Umbauten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts diesen Charakter erheblich verwischt hätten. Immerhin mag die reich gegliederte Hauptfassade mit dem Stalaktitensims unter dem weit vorspringenden Dache, mit den Zackenbogen ihrer Fenster und Türen der Schauseite des 12. Jahrhunderts (Taf. 50) nachgebildet sein. Die zahlreichen Prachtgemächer, deren Wände in ihren unteren Teilen mit farbig schimmernden Fliesen (Azulejos, wie die Spanier sie von azul, blau, nennen), in ihren oberen Teilen mit in Gips geschnittenen Arabeskenmotiven bedeckt sind, und die schönen Höfe, namentlich der große Mittelhof, auf den sich die Hauptsäle, wie der Gesandtensaal, mit maurischen Bogen über zierlichen Säulenstellungen öffnen, können freilich an sich als Perlen maurischer Baukunst gelten, halten aber den Vergleich mit denen der Alhambra, die wir kennen lernen werden, nicht aus. In noch höherem Maße gilt dies von der Casa de Pilatos in Sevilla, dem Palast des 16. Jahrhunderts, dessen Wände immer noch in farbigen Azulejos strahlen, während seine übrigen Zierformen schon gotische Motive und selbst Renaissancebildungen mit den maurischen Bestandteilen zu einem neuen, üppigen, krausen, aber keineswegs reizlosen Ganzen verschmelzen, das Contreras als „arabisches Barock“ bezeichnet hat.

Wenden wir uns von Sevilla nach Granada, so grüßt uns hier von ragender Höhe, hinter der sich die Schneegipfel der Sierra Nevada vom blauen Himmel abheben, das prächtige Alhambraschloß der Nasridenherrscher, das als das Hauptwerk des dritten und letzten, zugleich des reifsten und selbständigsten Stiles der maurischen, ja in manchen Beziehungen der ganzen islamischen Baukunst gefeiert wird. Gleich der erste Nasridenfürst, Mohammed (1232—73), begann den Bau, den seine Nachfolger im Laufe des 14. Jahrhunderts zu Ende führten. Der Prachtbau besteht aus einer Reihe nach und nach nebeneinander entstandener und miteinander

in Verbindung gesetzter fürstlicher Wohnungen, die, gemeinsam ummauert, nach außen einer trotzigen Bergfeste gleichen, im Inneren die ganze offene Pracht und heitere Anmut entfalten, über die der arabische Stil verfügt. Deutlich zeigt ein Blick auf den Grundriß des Gesamtbaues, daß das maurische Haus, dem Klima entsprechend, so gut wie das griechische und römische aus einer Reihe von Höfen besteht, auf die sich die angrenzenden Säle und Gemächer öffnen. Die meisten von ihnen münden mit großen, reich verzierten türlosen Bogen ineinander oder unmittelbar in die Höfe, andere in die Bogengänge, die die Höfe teilweise umgeben. Einige Zu- und Durchgänge sind aber auch mit Prachttüren geschlossen. Die Verschiedenheit der Bodenhöhe, in der die verschiedenen Hauptanlagen liegen, steigert, durch Treppen ausgeglichen, den malerischen Reiz der Durchblicke.

Über den Säulen der Alhambra herrscht der überhöhte, gestelzte, schlank aufsteigende Rundbogen, der manchmal leise hufeisenförmig geschweift erscheint, manchmal sich in flacherer Breite spannt, selten zugespitzt, um so häufiger aber in kleinere Bogen aufgelöst, mit Stalaktiten besetzt oder mit Zackenspitzen verbrämt wird. Die Säulen sind schlanke monolithe Marmorsäulen, die ebensooft paarweise wie einzeln, manchmal sogar zu dreien oder vieren gekuppelt, als Bogenträger auftreten. In vielfachen, wenn auch nur leichten Abwandlungen zeigen sie die selbständig ausgeprägte arabisch-maurische Gestalt: Fußringe über der schlichten Basis; zahlreiche, weit herabreichende Halsringe unter dem Kapitell; als Kapitell einen schlanken Blätterkelch unter dem unten eingezogenen, reich skulptierten Würfel, über dem eine Hohlkehle den Übergang zum Bogenträger vermittelt (Abb. 306). Die Wände sind deutlich in Sockel, Hauptflächen und Friese gegliedert. Die Sockel sind fast überall mit farbigen Fayencekacheln (Azulejos) in einfachen, großen Mustern und ruhig leuchtenden Farben verkleidet. Die Wandfelder über ihnen sind mit teppichartigen, in reicheren Farben schimmernden, meist in Gips geschnittenen Mustern bedeckt, deren üppiges Linienspiel, unendlich fortspinnbar, nur durch die Umrahmungen abgeschnitten wird. In den Friesen, aber auch in den senkrechten Zierstreifen zwischen den Wandfeldern schlingen die ernsten und heiteren Sprüche der Dichter sich in malerischen Buchstaben durch die Arabesken, die auch hier neben den streng stilisierten Blattranken oft natürliche, frisch der Wirklichkeit entlehnte, wenn auch in ihrer Art immer wieder leicht stilisierte Pflanzenformen in sich aufnehmen. Im hellsten, farbigsten Glanze strahlen die Decken, die in der Regel aus hölzernen Stalaktitengewölben in den verschiedensten Abstufungen und Abarten bestehen, manchmal aber, wie in den vorspringenden Pavillondächern, auch die Holzkonstruktion, reich verziert und verschnörkelt, als solche zur Geltung bringen.

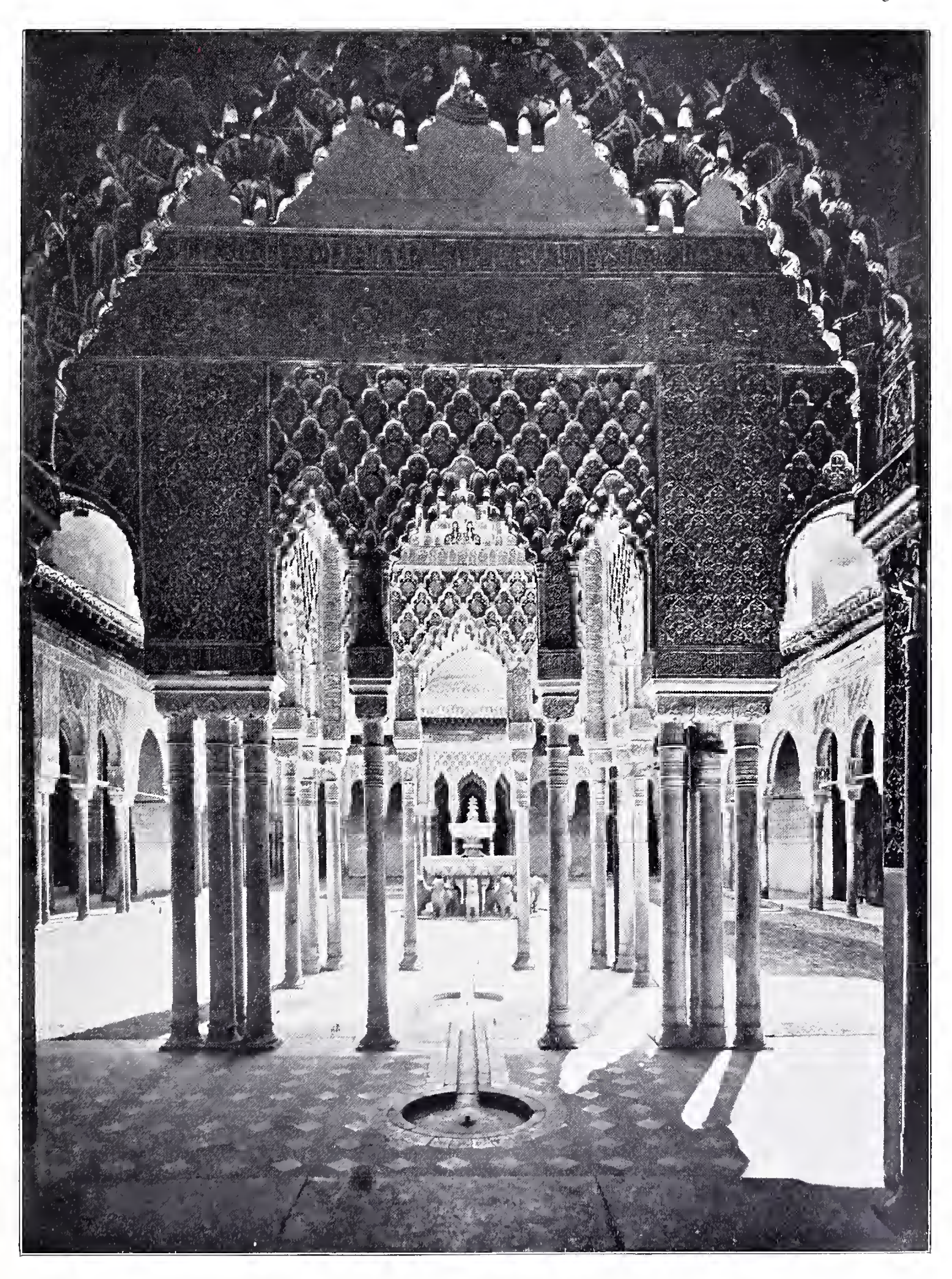
Die beiden Haupthöfe, um die die prächtigsten Säle und Hallen sich dehnen, sind der Fischteich- oder Myrtenhof und der Löwenhof. Beide gehören der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an. Der Myrtenhof bildet ein Rechteck, das 37 m lang, 23 m breit ist. Ein von Myrtenhecken eingefaßtes langes Wasserbecken nimmt seine Mitte ein. Auf jede seiner beiden Schmalseiten öffnen sich, von sechs schlanken Marmorsäulen getragen, sieben prächtige Bogen mit zierlichen Obergalerien. Die Alkoven an den Ecken dieser Hallen sind mit Stalaktitengewölben geschmückt. Durch die Halle der nordöstlichen Schmalseite gelangt man zunächst in einen breiten Vorsaal von geringer Tiefe, dessen Tonnengewölbe 1890 abgebrannt ist, von ihm durch einen gewaltigen, zugespitzten Bogen, der die mächtige Mauerdicke des Comares-Turmes durchbricht, in den Gesandtensaal, dessen Viereck das ganze Innere dieses schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbauten Festungsturmes einnimmt. Seine Mauern sind so dick, daß die Fensternischen kleine Zimmer für sich bilden. Der Saal selbst mißt 11 m im

Quadrat. In der Höhe durchragt er, wie sich in seinen beiden Fensterreihen übereinander ausspricht, zwei Geschosse. Ein Stalaktitengewölbe reichster Art bedeckt ihn. In den eingepreßten Mustern, mit denen seine Gipswände geschmückt sind, hat man über 152 Einzelmotive gezählt.

Der Löwenhof (Taf. 51), dessen Bau 1377 begann, ist 28 m lang und 16 m breit. Seinen Namen führt er von den zwölf ungeschlacht dreinblickenden, aber monumental wirksam stilisierten schwarzen Marmorlöwen, die die breite untere Schale seines Mittelbrunnens tragen. Eine Bogenhalle umgibt den Hof. Die Bogen, die von verschiedener Spannweite sind, werden bald von einfachen, bald von doppelten, an den Ecken gar von dreifachen Säulen getragen. In der Mitte jeder der beiden Schmalseiten springt ein mit einer Holzkuppel bekrönter Vorbau nach dem Inneren des Hofes vor. An den Wänden über und zwischen den Bogen entfaltet die maurische Arabesken- und Spruchornamentik sich zur reichsten und üppigsten Blüte.

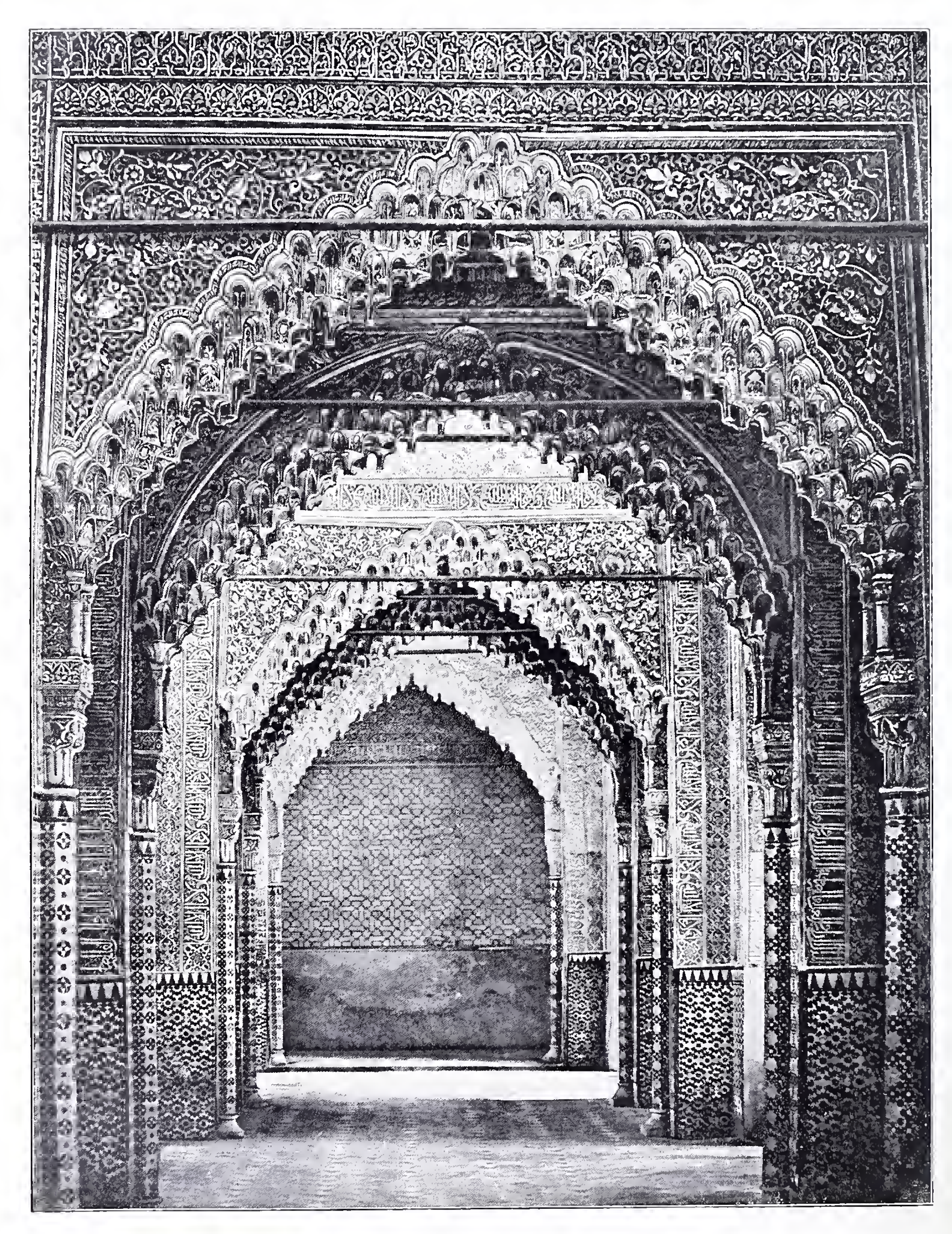
Aus jeder der vier Seiten des Löwenhofes gelangen wir in einen der Hauptsäle dieses Teiles der Alhambra; an der nordwestlichen Schmalseite in die vorhallenartige Sala de los Mozárabes, die ursprünglich über blau-rot-goldenem Wandschmuck mit einer reizvollen Kuppel bedeckt war; an die nordöstliche Langseite schließt sich der um einige Stufen erhöhte malerische Saal der beiden großen marmornen Fußbodenplatten an, die als „die beiden Schwestern" gefeiert werden. Dieser „Saal der beiden Schwestern" ist ein Prachtsaal, dessen Sockel die herrlichsten Fayencekacheln, dessen Decke das mächtigste und geschmackvollste Stalaktitengewölbe zeigt, während seine einst vergoldeten Zedertüren am reichsten geschnitzt und seine Stuckwände mit den am reizendsten verschlungenen Arabesken bedeckt sind. „Verfolgt man diese wunderbaren Gebilde", sagt Schack, „in welchen sich die ausgelassenste Einbildungskraft mit der verständigsten Berechnung verbindet, so glaubt man jeden Augenblick alle denkbaren Kombinationen schon erschöpft und sieht doch überrascht immer neue aus den früheren hervorwachsen." An der gegenüberliegenden südwestlichen Langseite des Löwenhofes liegt der „Saal der Abencerragen", der durch zwei prachtvolle, breite Zackenbogen in drei Räume geteilt wird. Der dreistöckige Mittelraum ist mit einer hohen Stalaktitendecke versehen, die vom Viereck ins Achteck, vom Achteck ins Sechzehneck, vom Sechzehneck in die Rundung übergeht. An der südöstlichen Schmalseite endlich liegt der siebenteilige „Gerichtssaal" (Taf. 52), der mit seinen Stalaktitenwölbungen und Zackenbogen wie eine durch überirdische Sphärenklänge rhythmisch und symmetrisch kristallisierte Tropfsteinhöhle wirkt.

Zeigen die Löwen des Löwenhofes, daß diese maurische Kunst plastische Tierdarstellungen zu verwerten verstand, so beweisen die drei Nischengemälde im Hintergrunde des „Gerichtssaales" wieder, daß die islamische Kunst in weltlichen Gebäuden große Malereien mit Tier- und Menschengestalten keineswegs verschmähte. Von diesen drei Gemälden, die mit Temperafarben auf Leder gemalt und auf Pappelholz genagelt sind, stellt das mittlere auf goldenem Grunde zehn in weiten Gewändern auf gestickten Polstern sitzende maurische Könige von Granada dar, während die beiden Seitenbilder auf goldgesterntem blauen Grunde Jagd- und Liebesabenteuer veranschaulichen, an denen Christen und Mauren beteiligt sind. Schlösser mit Zinnen und Türmen bilden den Hintergrund. Üppiger Pflanzenwuchs durchwebt den figurenreichen Mittelgrund und Vordergrund der Darstellungen. Ob diese schattenlosen, in schwarzen Umrissen leicht mit Farbe gefüllten Gemälde von arabischen Händen ausgeführt sind, wie z. B. Woltmann mit Schack annahm, oder ob sie christlichen Malern im Solde der maurischen Herrscher zuzuschreiben sind, wie z. B. Schnaase betonte, ist schwer zu sagen. Jedenfalls ist ihre Ähnlichkeit mit persischen Miniaturen nicht überzeugend genug, um anzunehmen,



Taf. 51. Der Löwenhof der Alhambra.

Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.



Taf. 52. Der „Gerichtssaal" der Alhambra.

Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

daß sie von persischen Künstlern, die nach Granada berufen worden wären, herrühren. Ganz so vereinzelt, wie man früher annahm, stehen sie in der islamischen Kunst auch nicht mehr da, seit man die Wandgemälde des Schlosses Amra in Syrien (S. 378) kennen gelernt und den Berichten alter Schriftquellen über Wandgemälde in den Schlössern zu Damaskus und Kairo erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt hat.

Wer je in den Räumen der Alhambra geweilt hat, wird die künstlerischen Eindrücke, die er hier empfangen, zu den unvergeßlichen seines Lebens rechnen. Märchen aus Tausendundeiner Nacht glaubt er zu träumen; und doch ist alles so klar, so verständig, so wohnlich, daß er sich von einer behaglichen und heiteren Wirklichkeit umgeben sieht.

In seiner jetzigen Gestalt noch etwas älter als die Alhambra ist das noch 50 m über dem Alhambrahügel thronende maurische Sommerschlößchen „Generalife", das nach einer Inschrift bereits 1319 erneuert wurde. Bogengänge, Torbogen, Alkoven, Balkone verleihen auch diesem Schlosse seinen malerischen Reiz. In den Versen, deren Buchstaben in das Ziermuster über dem Eingang verwebt sind, aber heißt es nach Schacks Übersetzung:

> Sinnreich hat die Hand der Künstler seine Wände so gestickt,
> Daß man glaubt, es seien Blumen, was das Auge dort erblickt.
> Reich mit Zierden überschüttet, gleicht der Saal der jungen Braut,
> Wenn man sie im Hochzeitszuge in der Schönheit Fülle schaut.

Schließen wir der maurischen Baukunst Spaniens gleich die maurische Baukunst Siziliens an, so sehen wir uns hier Kunstschöpfungen gegenüber, deren volle Pracht wir nur aus der Beschreibung alter Schriftsteller ahnen können. Die christlichen Normannen, die schon 1090 wieder die Herren der ganzen Insel waren, zerstörten anfangs die meisten Paläste und Moscheen der maurischen Herrscher, nahmen bald jedoch sarazenische Künstler in ihre eigenen Dienste. Vielleicht steckt noch ein sarazenischer Kern in dem alten Stadtschloß, dem jetzigen Palazzo reale zu Palermo; aber erkennbar ist er nicht; und auch der normannische Schloßbau im sarazenischen Stil, der auf den echt sarazenischen Bau folgte, ist, bis auf wenige Reste, in den späteren Umbau aufgegangen. Erhalten ist, außer dem sogenannten pisanischen Turm und dem Joharia genannten Schloßteil mit dem Zimmer Rogers II., namentlich die entschieden im sarazenisch-normannischen Stil erbaute Cappella Palatina, auf die wir erst bei der Besprechung der christlichen Kunst des Mittelalters eingehen können. Erhalten haben sich dann aber vor allem in der Umgebung Palermos die Ruinen einiger kleiner Sommerschlösser, die ihren sarazenischen Charakter so deutlich zur Schau tragen, daß wir schon hier einen Blick auf sie werfen müssen. Von ihrer Ausstattung mit Stalaktitennischen, Fayencekacheln und Marmormosaiken hat sich nur wenig erhalten. Von außen erscheinen sie durch ihre Gliederung mit spitzbogigen Blenden und Fenstern belebt. Vor allem handelt es sich hier um die vier Lustschlösser des 12. Jahrhunderts, die als Menani, Favara, La Cuba und La Zisa bekannt sind. Goldschmidt hat sie eingehend behandelt. Die Hauptgebäude der Favara und der Cuba waren von künstlichen Wasserbeckenanlagen umgeben. Durch die Hauptgebäude der Schlösser Menani und La Zisa war gar ein Bach hindurchgeleitet, den in der Mitte des Erdgeschosses ein „Quellraum", eine Art von Nymphäum mit Stalaktitenwölbungen und reichem Mosaikschmuck, umfing. Der Kern und Quellbau des Schlosses Menani im Dorfe Altarello di Baido stammt vielleicht sogar noch aus der wirklichen Sarazenenzeit. Am bekanntesten sind die Schlösser Zisa und Cuba, die, nicht durch innere Hof- oder Quellräume erweitert, fest geschlossene Bauten auf rechteckiger Grundlage sind. Bei der dreigeschossigen Zisa erhält die senkrechte Gliederung durch Blendbogen ein ausgleichendes

Gegengewicht durch den Zinnenkranz und die wagerechte Gliederung der Stockwerke. Die Cuba besteht über dem Sockel, in dem die Eingangstür liegt, nur aus einem einzigen, machtvoll emporstrebenden Geschosse. Ein kleineres Ganzes bildet der zum Garten der Cuba gehörige würfelförmige „Kiosk“ la Cubola, der sich, von einer Halbkugelkuppel bekrönt, nach allen vier Seiten mit einem groß umrahmten Spitzbogendurchgang öffnet (Abb. 333). Die Anwendung des Spitzbogens verrät die Abhängigkeit dieser sizilisch-sarazenischen von der ägyptisch-arabischen Baukunst.

Daß neben der islamischen Baukunst in Spanien und Sizilien auch ein reiches islamisches Kunstgewerbe blühte, läßt sich denken. Kunstgewerblicher Art ist schon die maurisch-spanische Stein- und Elfenbeinbildnerei. Der steinerne Löwenbrunnen der Alhambra mit dem in machtvoll ruhigem Rhythmus gegliederten Aufbau seiner zwölfseitigen Marmorbecken und seinen altertümlich steifen, aber streng stilisierten, an den alten Orient erinnernden zwölf Marmorlöwen, die in frontaler Haltung vor jeder der zwölf Seiten nach außen gewandt dastehen, gehört an monumentaler Geschlossenheit und Selbstverständlichkeit zu den eindrucksvollsten Schöpfungen des 14. Jahrhunderts. Steinreliefs aus älterer Zeit finden sich an rechteckigen Brunnentrögen. Der des Archäologischen Museums zu Madrid, der dem 10. Jahrhundert zugeschrieben wird, ist an seiner Langseite mit aufsteigenden Pflanzen unter ausgezackten Blendbogen, an seinen Schmalseiten mit Adlern im Wappenstil geschmückt, die Hindinnen in ihren Fängen halten. Der Trog des Gerichtssaales der Alhambra, der die Jahreszahl 1305 trägt, ist ebenfalls in streng symmetrischer Haltung mit eigenartig stilisierten Tierreliefs versehen, unter denen Löwen, die Hirsche überfallen, die Hauptrolle spielen.



Abb. 333. Der „Kiosk“ der „Cuba“ bei Palermo. Nach Photographie von Tagliarini.

Die spanisch-maurische Elfenbeinbildnerei, in der mesopotamische, ägyptische und byzantinische Einflüsse nicht immer leicht auseinanderzuhalten sind, betätigt sich hauptsächlich in der Herstellung und Beschnitzung viereckiger oder zylindrischer Büchsen und Kästen, deren Wände und Deckel mit reichen Figuren-, Tier- und Pflanzendarstellungen in der Art derer der Kupfergefäße von Mossul (S. 388) oder mit Pflanzenranken, Arabesken, geometrischen Umrahmungen und Inschriften geschmückt werden, die die ganzen Flächen im Tiefendunkelstil füllen. Im South Kensington-Museum zu London und im Louvre zu Paris befinden sich solche Elfenbeinbüchsen aus der Zeit zwischen 960 und 970, die Kathedrale von Pampeluna bewahrt eine solche von 1005.

Auf die Gemälde des Gerichtssaales der Alhambra wollen wir nicht zurückkommen. Als kunstgewerbliche Flächendarstellungen seien zunächst die Gewebe genannt. Als ein Hauptsitz der Seidenweberei in der Zeit vom 9.—12. Jahrhundert gilt Palermo. Die normannischen Könige übernahmen nach ihrer Eroberung Siziliens die sarazenischen Webstühle

und Meister; und die arabischen Inschriften in palermitanischen Seidengeweben des 12. Jahrhunderts beweisen, daß sich die sarazenische Seidenweberei auch in der christlichen Welt jener Zeit des höchsten Ansehens erfreute. Auch die Seidenstoffe für die deutschen Kaisermäntel wurden vielfach in Palermo gewebt. Ein Krönungsmantel von 1132 in der Schatzkammer zu Wien ist mit symmetrischen, mit dem Rücken gegeneinander gekehrten, durch eine Palme getrennten Gruppen von Löwen, die ein Kamel zerfleischen, geschmückt: großartig lebendig im ganzen, erscheint die Zeichnung des Musters verschnörkelt im einzelnen. Die Seidenstoffe vom Kaisermantel Heinrichs VI., die in Regensburg aufbewahrt werden, tragen den Namen des sizilianischen Arabers Abdul Aziz. Übrigens lassen sich, worauf Riegl nachdrücklich aufmerksam gemacht hat, die sarazenischen Erzeugnisse dieser Art von den byzantinischen noch im 12. Jahrhundert nur durch ihre Inschriften und etwa durch eingewebte Sinnbilder unterscheiden. Im übrigen zeigen sie die gleichen gebrochenen Linienverschlingungen, das gleiche Ranken- und Blattwerk, die gleichen paarweise gestellten Tiergestalten, die jedenfalls nicht von Arabern für die mohammedanische Kunst, aber auch nicht, wie wir heute wissen, von den Byzantinern für die byzantinische Kunst, sondern in Vorderasien unter wesentlicher Beteiligung der sassanidischen Perser erfunden worden sind.

Die maghrebinisch-maurische Fayencekunst, deren Kenntnis wir namentlich Forschern wie Migeon, Sarre, de Osma und Osthaus verdanken, blühte vor allen Dingen auf spanischem Boden. Die Fayencegefäße, denen man früher arabisch-sizilischen Ursprung zuschrieb (S. 388), sind jetzt als syrisch-ägyptische Ware des 13. und 14. Jahrhunderts erkannt worden. Die große Rolle, die man früher der Insel Mallorca, nach der die Italiener die Fayencen als Majoliken bezeichneten, zumutete, wird neuerdings darauf beschränkt, daß man Mallorca als Ausfuhrhafen für spanische Ware nach Italien ansieht. Daß Töpfereien auf Mallorca selbst bestanden haben, läßt sich nicht nachweisen.

Die Hauptorte der spanischen Kunsttöpferei waren Valencia mit seiner Nachbarstadt Manisses, die im 15. Jahrhundert namentlich Gefäße mit Lüsterglasur erzeugte, Granada, Sevilla (Triana, Niebla) und Toledo, wo die Technik der farbigen Bleiglasuren bis zum 15. Jahrhundert einfarbig mit eingeritzten oder eingepreßten Mustern arbeitete, seit dem 15. Jahrhundert aber lernte, verschiedenfarbige Glasuren auf derselben Fläche zu befestigen, in besonderem Maße aber Málaga, von wo auf spanischem Boden die keramische Kobalt- und Lüstermalerei ausging, um sich von hier über Granada nach Valencia (Manisses) zu verbreiten.

Schriftquellen des 12. Jahrhunderts erwähnen bereits spanische Tonwaren mit metallischem Goldglanz. Die Lüstertechnik wurde in Spanien aber nur selten in der Baukeramik, in der Regel nur in der Gefäßkeramik angewandt. Eine Seltenheit ersten Ranges bildet die große, rechteckige, 1 m hohe Lüsterfliese der Sammlung de Osma in Madrid mit ihrem anmutigen Rankenwerk, das großzügige Pflanzenarabesken durchdringt. Nach Sarre muß auch sie in Málaga zu Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Erst die Baukeramik des 16. Jahrhunderts pflegte ihre Fliesen öfter in metallischem Glanze schimmern zu lassen.

Im übrigen spielen die glasierten Kacheln, die Azulejos, in keinem Mittelmeerlande eine größere Rolle als in Spanien, wenn man hier auch nur die unteren Wandflächen mit ihnen zu bedecken pflegte. Die ältesten spanischen Azulejos, die in der Sammlung de Osma zu Madrid liegen, gehören dem 13. Jahrhundert an. Sie sind grün oder manganfarben glasiert. Vom 14. Jahrhundert an läßt sich die Entwickelung namentlich in der Alhambra verfolgen. Einfarbige Fliesen mit reliefartiger Pressung machen den Anfang. Mehrfarbiges

Fliesenmosaik, dessen einzeln gefärbte Fliesenteilchen zuerst nach dem Brande herausgeschnitten, dann aber vor dem Brande geformt, nach ihm glasiert wurden, folgte. Als man ein Verfahren, verschiedene Farben auf derselben Fläche zu befestigen, erfunden, kehrte man zur Pressung (a cuerda seca) zurück, wobei die „toten Ränder" als schwarze Umrisse erscheinen. Die Azulejos der Alhambra sind durchweg Zinnglasur-Fayence. Ihre Farbenharmonie, die manchmal irisierend schillert, ohne zum Metallglanz überzugehen, setzt sich, außer aus weiß und schwarz, aus blau, grün und braun zusammen. Die Muster sind fast durchweg geometrischer Natur. Die lehrreichsten Azulejos-Sammlungen sind, außer der Sarreschen in den Berliner Museen und der Sammlung de Osma in Madrid, die des Neuyorker Museums, des South Kensington-Museums zu London und des Folkwang-Museums zu Hagen.

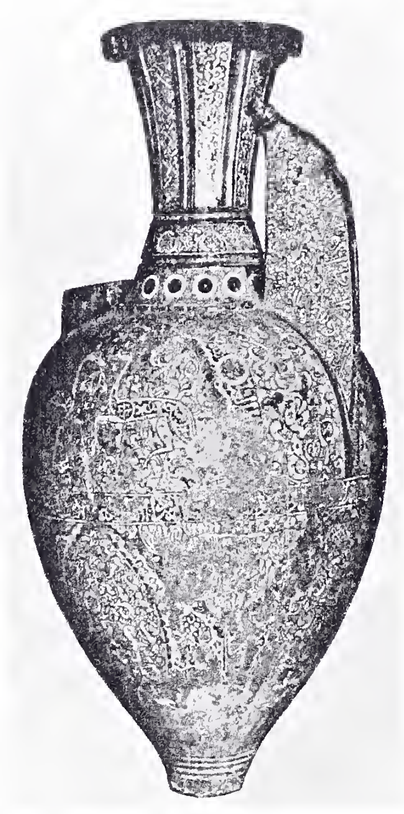


Abb. 334. Die Alhambra-Vase, im Alhambra-Museum bei Granada. Nach Braun.

In der spanisch-maurischen Gefäßkeramik fesselt uns vor allem die Steingutware mit Metallglanz (Lüsterfayence). Daß seit dem 14. Jahrhundert zuerst Málaga der Herstellungsort dieser Gefäße war, ist schon erwähnt worden. Jenen großen Metallglanz-Fliesen der Sammlung de Osma gleichen zunächst die Gefäße, die man nach dem in der Alhambra aufbewahrten Hauptstück als Alhambra-Vasen zu bezeichnen pflegt. Die nur mit braunen Goldglanzmustern auf hellem Grunde geschmückten gelten als die älteren, die außerdem mit starken kobaltblauen Zutaten versehenen als die jüngeren Vasen dieser Art. Ihr eiförmiger Leib spitzt sich bis zum schmalen Rundfuß allmählich zu; die Henkel an ihren Schultern wirken wie Flügel. Zu den älteren Prunkgefäßen dieser Art ohne Blau gehören die große Vase der Ermitage zu Petersburg und ähnliche Gefäße des Museums zu Palermo und des Museums zu Stockholm. Zu den späteren mit Blau gehört außer einer Vase des Madrider Museums vor allem die eigentliche Alhambra-Vase (Abb. 334). Diese stammt vom Ende des 14. Jahrhunderts. Auf weißem Grunde mit Blau und Goldglanz-Braun bemalt, zeigt sie, von ihren Inschriften und Arabesken umgeben, zwei leichtfüßige Gazellen. Die runden spanisch-maurischen Schalen und Teller des 15. Jahrhunderts, deren Goldlüsterglanz manchmal mit Blau gepaart ist, während sich ihren derben geometrischen Linienspielen und ihren stilisierten Pflanzenmustern manchmal Tiere wie Gazellen, manchmal christliche Wappen gesellen, sind meistens in Valencia bzw. dessen Vorort Manisses entstanden, wo die Blüte dieser Kunst im 16. und 17. Jahrhundert nach und nach in Verfall geriet. Allmählich mischen gotische und naturalistische Elemente sich in die Muster. Schon die abendländischen Wappen wirken fremdartig, und wenn auch die Muster immer noch gleichmäßig nach östlicher Gewohnheit über die Flächen verteilt werden, so bringt eine starke Betonung von Streifen, Rändern und Feldern doch etwas Neues, nicht mehr echt Orientalisches hinein.

III. Die islamische Kunst Persiens und Indiens.

1. Die islamische Kunst Persiens.

Die Perser, die in der alten Achämeniden- wie in der Sassaniden-Zeit (Bd. 1, S. 175; Bd. 2, S. 113) eine reiche üppige, unter östlichen und westlichen Einflüssen entwickelte Kunst die ihre nannten, stehen in der Zeit ihres Bekenntnisses zum Islam an der Spitze der Kunstbewegung innerhalb dieser Religionsgemeinschaft. Nachdem der letzte Sassanide, der Großkönig Jezdegerd III., 641 von dem Kalifen Omar geschlagen und Persien zu einer Provinz des Omaijadenreiches geworden war, verlernten die alten Verehrer des Lichtgottes Ormus, von versprengten Resten abgesehen, das Feuer auf den heiligen Altären zu schüren, um sich im Sinne des schiitischen Teiles des Islams dem Glauben an den einen, unsichtbaren, allmächtigen Gott hinzugeben. In der Zeit der Abbassiden-Kalifen kann Bagdad, obgleich es, wie das benachbarte Ktesiphon, die ehemalige Sassanidenhauptstadt, am Tigris lag, als Hauptstadt Persiens gelten. Aber schon Harun-er-Raschid, der 809 starb, hatte den ganzen persischen Osten seinem zweiten Sohne, Mamun, vermacht, der in Merw, im äußersten Osten des Reiches, Hof hielt und sich von hier aus noch einmal das alte Kalifenreich unterwarf. Unter Mamuns Nachfolgern löste eine der Provinzen nach der anderen sich vom alten Reichsbestande ab; und gerade Persien ging auf diesem Wege unter den Saffariden und Samaniden im 9. und 10. Jahrhundert voran. Unter den Ghasnawiden, die von Ghasna in Afghanistan in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts ausgegangen waren, erlebte Persien dann eine neue Blütezeit selbständiger künstlerischer Gesittung. Es ist die Zeit Firdusis, des Dichters, dessen Name auf allen Lippen ist. Schon 1039 aber unterlagen die Ghasnawiden den türkischen Seldschuken, die ihre höchste Macht in Persien unter Alp-Arslan 1063—72 entfalteten, gleichzeitig aber auch dem persischen Geistesleben ihre regste Teilnahme bezeugten. Nachdem sich dann im 12. Jahrhundert das Seldschukenreich in verschiedene Kleinstaaten aufgelöst hatte, wurden auch Khorassan und Transoxanien, die Nordostprovinzen Persiens, zu Hauptstätten persischer Kunstpflege, um dann freilich zu Anfang des 13. Jahrhunderts auch zuerst von den mongolischen Horden Dschengis Khans überschwemmt zu werden. 1231 war das Schicksal Persiens entschieden. Aber auch die Herrscher der mongolischen Dynastie der „Ilkhane", die nun den Irak und Persien beherrschten, fügten sich dem geistigen Übergewicht der Eroberten, ja sie traten 1290 selbst zum Islam über. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts zerfiel das Reich der Ilkhane in zwei Teile. Persien löste sich abermals vom Irak los. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts (um 1380) aber faßte der Mongole Timur (Timurlenk, Tamerlan, gest. 1405), eine der furchtbarsten und größten Herrschergestalten der Weltgeschichte, das Reich Dschengis Khans noch einmal mit eiserner Faust zusammen; unter seinem Zepter sang im rosenreichen Schiras Persiens größter Dichter Hafis seine sinnigen Lieder; Samarkand, die timuridische Hauptstadt Turkestans, wurde der Mittelpunkt persischen Kunst- und Geisteslebens. Am längsten und widerstandsfähigsten erwies die iranische Art sich in der nordwestlichen Provinz Aserbeidschan; und von hier ging zu Anfang des 16. Jahrhunderts, von Ismail es-Safi gegründet, die neue bodenständige Dynastie der Safiwiden oder Sefewiden (1502—1736) aus, die ihre Glanzzeit unter Schah Abbas I., dem Großen (1586—1629), erlebte, schließlich aber das persische Kunstleben bis in unsere Tage herabführte. Der Beginn der Herrschaft der Sefewiden bezeichnet den großen Abschnitt, der die mittelalterliche Kunst Persiens von der neuzeitlichen trennt.

Daß die islamische Kunst Persiens, einschließlich ihrer Ausläufer nach Samarkand, schon früh von der Kunstübung der keineswegs kunstlosen Türkenstämme, der Turkmenen, der Uighuren (S. 130) in Turkestan, der Seldschuken usw. berührt worden, liegt ebenso in der Natur der Sache, wie daß ihr teils auf diesem Wege, teils durch die Mongolen schon früh ostasiatische, namentlich chinesische Anregungen zuflossen, die gerade die persische Kunst für den Islam aufgenommen, verarbeitet und umgebildet hat. Diese Entwickelung Schritt für Schritt zu verfolgen, aber wird erst einer kommenden Forschung gelingen. Mit der islamischen Kunst Persiens hat sich im letzten Menschenalter, neben den Franzosen Dieulafoy, Gayet und J. de Morgan, namentlich der Deutsche Fr. Sarre beschäftigt, der das große zusammenfassende Werk über die Denkmäler persischer Baukunst unter Mitwirkung von Bruno Schulz und anderen herausgegeben hat.



Abb 335. Grabturm zu Rhages bei Teheran. Nach Photographie von Dr. Hugo Grothe in Leipzig. (Zu S. 414.)

Die Eigentümlichkeiten der entwickelten persischen Baukunst treten uns in breiten, wie umgekehrte Schiffskiele gestalteten Spitzbogen (Kielbogen), in ähnlich geschweiften, zwiebel- oder birnenförmigen Kuppeln, in mächtigen, von den Sassaniden übernommenen Torbauten, deren nischenförmig vertiefte Eingangsbogen von rechteckigen Blendrahmen eingefaßt zu sein pflegen, und in runden, glatten, schlanken Minaretten entgegen, die nur oben unter der Kuppelspitze eine überdachte Galerie tragen. Die persische Kunst ist im ganzen weicher und sinnlicher als die arabisch-ägyptische und maurisch-spanische. Die mathematischen, kunstreich ineinander verflochtenen Vieleckmuster der arabischen Zierkunst fehlen in der ausgebildeten persischen Kunst beinahe völlig. Geschweifte Arabeskenranken und blütenreiche Pflanzenmotive beherrschen sie. Vor allem aber ist ihr die Darstellung lebender Wesen, dem schiitischen Glaubensbekenntnis der meisten Perser entsprechend, durchaus nicht zuwider. In noch eigentlicherem Sinne als in den übrigen



Taf. 53. Die grosse Moschee zu Kaswin. *Nach Photographie von Dr. Hugo Grothe in Leipzig.*

a Die Gur-Emir-Moschee in Samarkand.
Nach Photographie.

b Das Grab Timurs in der Gur-Emir-Moschee zu Samarkand.
Nach Photographie.

Kunstprovinzen des Islams kann man daher in Persien von einer Geschichte der Malerei reden; und wenigstens die persische Handschriftenmalerei bildet einen besonderen, blütenreichen Zweig der Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker. Auf kunstgewerblichem Gebiete, zu dem diese Handschriftenmalerei, genau genommen, hinüberleitet, spielt neben ihr die Kunstkeramik in der Baukunst wie in der Gefäßtöpferei eine wichtige Rolle; vor allem aber gehört die persische Teppichknüpferei, die seit dem 15. Jahrhundert das Entzücken Europas bildet, zu den Leistungen des persischen Kunstgewerbes, die hier wenigstens kurz gestreift werden müssen.

Wenn wir uns nun zunächst der Geschichte der persischen Baukunst zuwenden, so werden wir gleich mit ihr auch der zu ihr gehörigen Fayence-Fliesenkunst der Perser unsere Aufmerksamkeit schenken.

Aus der vormongolischen Zeit haben sich im eigentlichen Persien kaum reichlichere Überreste erhalten als in Bagdad. Von den Moscheen der Abbassiden-Zeit zu Kaswin (Taf. 53), zu Schiras und zu Isfahan können wir nur der zu Isfahan etwas näher treten. Von dem Kalifen El-Mansur um 755 errichtet, ist sie bis ins 16. Jahrhundert hinein wiederholt erweitert und erneuert worden. Ihr Grundplan scheint aber von Anfang an der heutige gewesen zu sein: den mächtigen Hof umgeben an allen vier Seiten zweistöckige Kielbogenhallen, hinter denen sich vielschiffige Arkadenreihen hinziehen, ihrer sieben an der Hauptseite, ihrer fünf an der gegenüberliegenden Seite. An der Mitte aller vier Seiten aber öffnet sich nach alter Sassanidenart eine machtvolle, hohe Halle in breitem, viereckig umrahmtem Kielbogen nach dem Hofe. Der Bogen, der den Haupteingang in den Betsaal bildet, wird von zwei schlanken runden Minaretten eingefaßt; und eine mächtige Kuppel bedeckt das Allerheiligste hinter diesem Raume. Dem 11. Jahrhundert wird auch der eigenartig gegliederte schlanke Gebetsturm Minar-i-Ali in Isfahan zugeschrieben, der aus verschiedenen aufeinandergestellten Säulen besteht. Die untere Säule läuft in einen Stalaktitenknauf, die zweite in ein Lotoskapitell aus. Dem 11. Jahrhundert gehören dann nur noch einige Bauten in Damgan an: zwei hohe schlanke Minarette, die sich durch die feine, absatzweise durch wagerechte Bänder unterbrochene Ziegelmusterung ihrer sich leicht verjüngenden Rundwände auszeichnen, und zwei Grabbauten, von denen das Grabmal des Imam Mehed (Pir-i-Alander genannt), ein überkuppelter Rundbau, erst im oberen Drittel reich mit Ziegelmosaik geschmückt ist, während das Grabhaus Tschihil Duchteran von einer überhöhten Spitzbogenkuppel bekrönt wird.



Abb. 336. Altpersische Goldglanzkachel, im South Kensington-Museum. Nach Wallis. (Zu S. 414.)

Aus dem 12. Jahrhundert, dem letzten vor der mongolischen Eroberung, haben sich namentlich in Nachtschewan und in Rhages einige aus Ziegeln erbaute und im reinen Ziegelstil ausgestattete turmartige Grabbauten aus der Seldschuken-Zeit erhalten. In Nachtschewan, dessen Ruinen Jacobsthal untersucht hat, erhebt sich der Grabbau des Jusuf Ibn Kutajir auf achtseitigem Grundriß, dem ein achtseitiges Pyramidendach entspricht; dem größeren und stattlicheren Grabhaus der Mumine Chatun fehlt jetzt sein zehnseitiges Pyramidendach. Abgesehen von der Eingangsseite, an der die Bogentür liegt, sind alle Seiten dieser Bauwerke in vertieften Wandfeldern über und über mit den reichsten, aus Ziegelsteinen, die zum Teil in

Gipsgrund eingebettet und zum Teil blau glasiert sind, zusammengesetzten geometrischen Linienverschlingungs- und Linienspielmustern von feinstem Zusammenklang bedeckt (Taf. 55).

Die Ausgrabungsstätten von Rhages oder Rai sind besonders wichtig, weil diese Geburtsstadt Harun-al-Raschids 1221 so gründlich von den Mongolen zerstört worden, daß alle ihre Überreste einer früheren Zeit angehören. Ein Schriftsteller, der die Stadt kurz vor ihrem Untergange besuchte, hatte den Eindruck, daß sie ganz in blauem Ziegelschmelz erstrahlte. Die wenigen Ruinen, die in ihr noch aufrechtstehen, tragen jedoch keine Spuren einer blauen Verglasung der Ziegel. Merkwürdig wirken namentlich der Turm, dessen kreisrunder Grundriß ringsum durch vortretende, im Aufbau prismatisch wirkende Dreieckspitzen gegliedert ist, und ein zweiter, achtseitiger Turm, der mit spitzen Blendbogen und einem Zellen- oder Stalaktitensims geschmückt ist (Abb. 335). Die Ausgrabungen in Rhages haben eine besondere Bedeutung für die Geschichte der islamischen Keramik erlangt. Es sind hier gleichalterige Steingutscherben mit und ohne Metallglanz gefunden worden. Die meisten von ihnen gehören der Gefäßkeramik an; aber auch an Baufliesen beider Arten fehlt es unter den Funden von Rhages, die schon Wallis untersucht hatte, keineswegs. Namentlich die Goldglanzfliesen dieser frühen Zeit sind lehrreich. Vielleicht die älteste erhaltene befindet sich in der Sarreschen Sammlung zu Berlin. Sie bildet einen Sechseckstern und ist mit einem natürlich bewegten sitzenden Jagdleoparden bemalt. Die früheste Lüsterfliese mit bestimmbarem Entstehungsjahr befindet sich in englischem Privatbesitz. Sie trägt die Jahreszahl 1217 und ist mit gefleckten Hasen bemalt, die augenscheinlich chinesischen Mustern nachgebildet sind. Auch die Figuren der frühen persischen Goldglanzkacheln des British Museum und des South Kensington-Museum haben chinesische Gesichter (Abb. 336). Nur mit persischen Arabesken geschmückt sind dagegen die Kacheln von 1262, die in Veramin bei Teheran gefunden worden. Gute Beispiele von ihnen besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum. In Veramin haben sich auch ähnliche Grabbauten erhalten wie in Nachtschewan und in Rhages. Noch dem 12. Jahrhundert gehört hier namentlich die Gebäudegruppe des Imamzadeh Jahja mit ihrer merkwürdigen Stufenkuppel an.



Abb. 337. Grabturm in Maraga. Nach Photographie von Dr. Hugo Grothe in Leipzig.



Taf. 55. Ornamentik im Grabhaus der Mumine Chatun zu Nachtschewan.

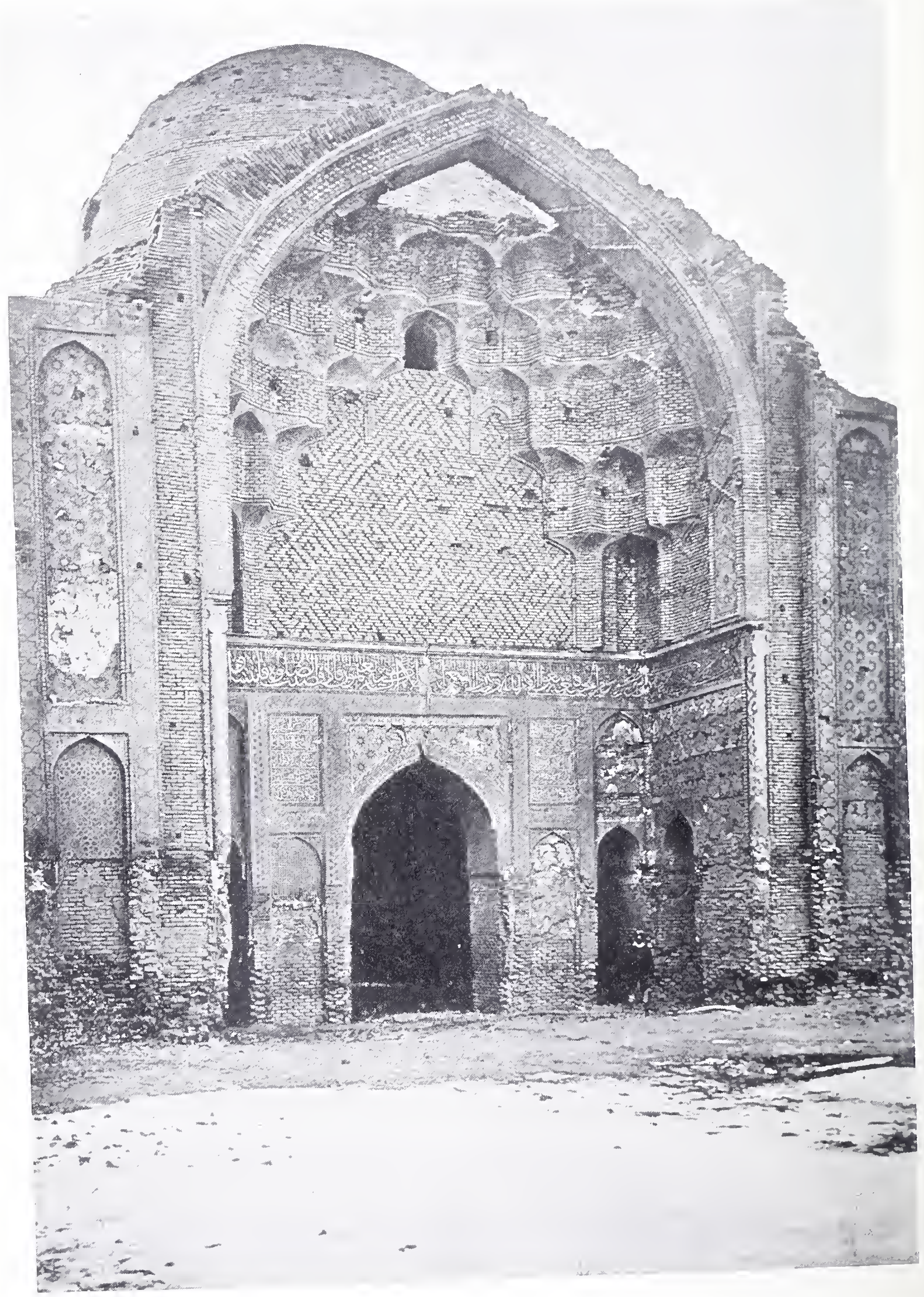
Nach Sarre, Denkmäler persischer Baukunst.





Taf. 56. Die Grabmoschee des Schech Bajezid in Bostam.

Nach Sarre.



Taf. 57. Das Portal der Hauptmoschee zu Veramin.

Nach Sarre.

Bauten und Baureste des 13. Jahrhunderts sind in Persien immer noch selten. In Maraga stoßen wir wieder auf Grabtürme, die zu der Familie des Mongolenherrschers Hulagu in Beziehung gesetzt werden. Auch sie sind mit Ziegelstuckmosaiken bedeckt, zeigen aber eine reichere Gliederung im Aufbau. Am achtseitigen sogenannten Grab der Töchter des Hulagu ist ein Sockel aus Quadersteinen geschichtet, ein attikaartiges Obergeschoß unter dem vorspringenden Stalaktitenhauptsims mit kielförmigen Blendbogen gegliedert; am zweiten, vierseitigen Grabturm von Maraga sind die vier Ecken durch Dreiviertelsäulen mit schlichten steinernen Basen und Kapitellen betont, während jede der vier Seiten ihrer ganzen Höhe nach mit zwei kielförmig abgeschlossenen Blendbogen besetzt ist. Schlicht und groß aber steht der Backsteinrundturm von Maraga da (Abb. 337).

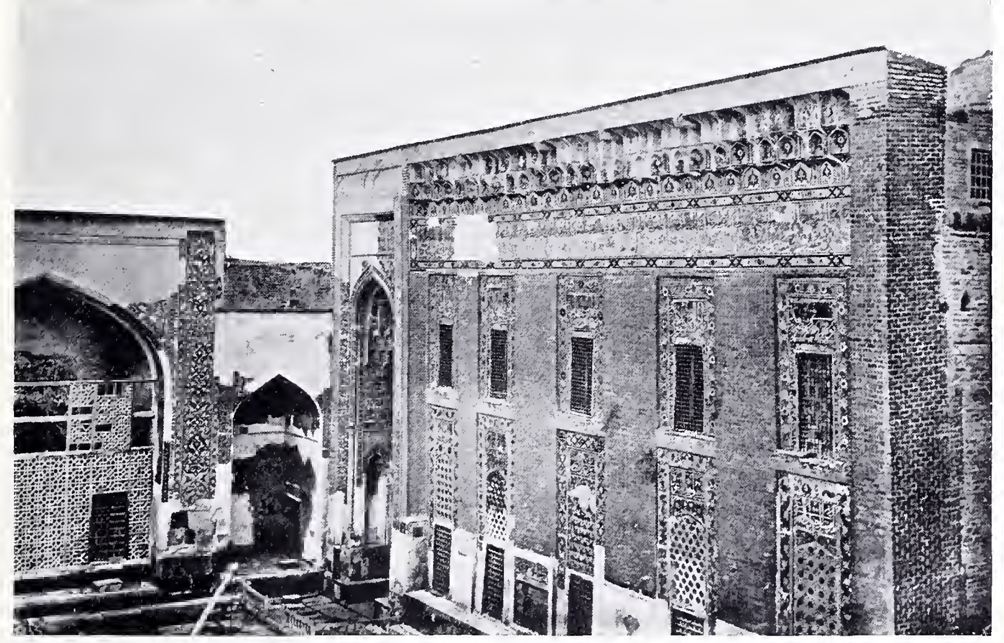


Abb. 338. Die Fassade des Gebetsraumes der Grabmoschee Schech Safis zu Ardebil. Nach Sarre. (Zu S. 416.)

In der alten Stadt Bostam, deren Hauptgebäude die der Grabmoschee des Schech Bajezid (gest. 874 n. Chr.) sind, scheint der untersetzte runde, mit geometrischen Mustern in noch nicht glasierten Ziegeln bedeckte Gebetsturm, dessen Brüstungsumgang auf vorkragendem Stalaktitenwerk ruht (Taf. 56), noch dem 11. oder 12. Jahrhundert anzugehören; aus dem 13. aber stammen auch hier zwei Grabtürme, die sich jedoch aus vierseitigem Sockel auf kreisrunder Grundlage erheben und kegelförmige Dächer tragen. Das Ziegelmosaik der runden Außenwand des Grabturmes des Bostam Mirza wird durch hell- und dunkelblau glasierte Ziegel gehoben; die Rundwand des Grabmals des Kazim Chan schmückt ein Fries aus Rechteckfliesen, die in leicht erhabener Arbeit weiße Pflanzen- und Blütengestaltungen auf dunkelblauem Grunde zeigen. Auch die Kegeldächer beider Denkmäler waren blau.

Die persische Fliesenkeramik des 13. Jahrhunderts, mit der zuerst Wallis, dann Sarre sich eingehend beschäftigt haben, tritt uns namentlich in den in Veramin gemachten Funden entgegen. Neben den viereckigen stehen kreuz- und sternförmige Platten. Die

Goldglanzfliesen, deren aus Kupferoxyd und Silber gemischte schimmernde Goldfarbe auf die bereits eingebrannte weiße Zinnglasur durch einen zweiten schwächeren Brand (Muffelbrand) befestigt wird, werden nur zur Verkleidung der unteren inneren Wandteile, einschließlich der Gebetsnische, des Mihrab, der Heiligtümer verwandt. In einer Höhe von 2—3 m schließen sie mit einem Inschriftenfriese ab. Der Fliesenschmuck jenes „Imamzadeh Jahja" zu Veramin (S. 414), der hauptsächlich in die Sammlung Sarre in Berlin gekommen, gehört nach seinen Inschriften erst der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an. Wahrscheinlich stammt aus Veramin auch eine prächtige, aus zwei ineinandergeschobenen Nischen bestehende, „ins Ausland gebrachte" Gebetsnische mit der Jahreszahl 1262—63 n. Chr. Die Lüsterfliesen von demselben Jahr aus Veramin in der Berliner Sammlung sind innerhalb ihrer Sterne und Kreuze mit symmetrisch stilisierten Blattranken und Blüten ohne lebende Wesen gefüllt. Die nur wenige Jahre später entstandenen Lüsterfliesen derselben Sammlung, die wahrscheinlich aus Damgan stammen, aber sind mit Tierdarstellungen, andere, vom Ende des Jahrhunderts, gar mit menschlichen Figuren in Gebetsstellung geschmückt.

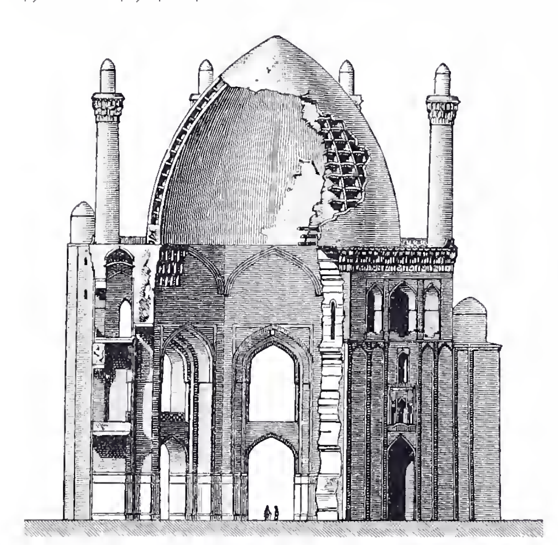


Abb. 339. Durchschnitt der Grabkapelle des Khoda-Bende-Khan zu Sultanieh. Nach Dieulafoy.

Dem 14. Jahrhundert entstammen in Bostam die Hauptbauten der Moschee Schech Bajezids. Hervorragend durch den Flächenschmuck ihrer rechteckigen Umrahmungen mit hellblau glasierten Ziegeln vor reich gemustertem Stuckgrund sind im Vorhof das große Kielbogentor und im Moscheenhof der Hauptliwan, dessen Stalaktitennischen mit einem Mosaik aus glasierten und unglasierten Ziegeln bedeckt sind. Dem gleichen Jahrhundert entstammen auch die wichtigsten Teile der Grabmoschee des Schech Safi, des Stammvaters der Sefewiden, der 1334 starb, in der alten Stadt Ardebil. Das Grab Schech Safis selbst ist ein ganz mit farbig glasiertem Ziegelmosaik bedeckter zylindrischer Bau mit Kielbogenkuppel; der vor ihm liegende Gebetsraum, der dem Vorhof eine prächtige, zweistöckige, mit farbigen Fliesen geschmückte, mit reichem Stalaktitengesimse abgeschlossene Schauseite zukehrt (Abb. 338), ist, wie Sarre sagt, eines der merkwürdigsten und prächtigsten Denkmäler der persischen, ja der gesamten islamischen Architektur, gehört aber erst dem 16. Jahrhundert an. Die im Kielbogen geschlossene Eingangsnische reicht durch beide Geschosse. Einen anderen mit Stalaktiten überkuppelten Raum, der als „Porzellanhaus" bezeichnet wird, umzieht ein Fliesensockel, dessen Felder Gefäße mit Blütenranken und chinesische Drachen und Phönixe darstellen. Überall sind Nischen für die Aufstellung echt chinesischer Porzellangefäße der Ming-Zeit angebracht. Dieser Bau gehört erst dem 17. Jahrhundert an. Die eigentliche Moschee, in deren rechteckigen Vorhof ihrem Eingang gegenüber sich ein mächtiger, eckig umrahmter, reich verzierter Kielbogen-Liwan öffnet, ist ein Achteckbau, dessen fünf freie Außenseiten sich in tiefen, kielbogenförmig geschlossenen Fensternischen öffnen. Diese „Moschee" glaubt Sarre noch dem 13. Jahrhundert zuschreiben zu müssen.

Jedenfalls dem Anfang des 14. Jahrhunderts (1310) aber gehört ein Bau an, als dessen Vorstufe die „Moschee“ zu Ardebil erscheint, der Grabbau des Khoda-Bende-Khan zu Sultanieh (Abb. 339): auf achteckigem Grundriß ein von außen und innen reich mit weißhell- und dunkelblauem, drinnen noch durch andere Farben belebtem Ziegelmosaik geschmückter Kuppelbau, dessen hohe, von innen bienenzellenartig gebildete, von außen einfarbig hellblau leuchtende Spitzkuppel von einem Stalaktitensims über einer Spitzbogengalerie aufsteigt. Ursprünglich erhob sich an jeder ihrer acht Ecken ein schlankes Rundminarett, von denen nur eines erhalten ist. Reste von Lüsterfliesen, die hier gefunden, lassen darauf schließen, daß die Gebetsnische des hervorragenden Bauwerkes ursprünglich mit Goldglanzfliesen belegt und belebt gewesen. Ein Prachtbau von 1322, der 1412 in der Timuriden-Zeit ausgebessert wurde, ist dann aber noch die Hauptmoschee (Masdjed Djuma) zu Veramin. Von dem reich mit Ziegelmosaik geschmückten Eingangsnischenbau ist die rechteckige Umrahmung zerstört, so daß der Kielbogen, losgelöst, nur um so kühner emporragt. Beachtenswert ist auch das Zellenwerk des Nischenschlusses, dem gerade hier der Stalaktitencharakter noch völlig fehlt (Taf. 57).

Im Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert stehen die Bauten des großen Timur (1335—1404) im heute russisch-turkestanischen Samarkand, denen Zdenko v. Schubert-Soldern eingehende Untersuchungen gewidmet hat. Nacheinander im Besitze der Araber und der Seldschuken, fiel Samarkand 1221 dem mongolischen Eroberer Dschengis-Khan in die Hände. Zur Haupt- und Residenzstadt des mongolischen Tatarenreiches aber wurde es erst 1369 durch Timur erhoben, der von hier aus ganz Asien zu beherrschen gedachte. Timur suchte, wie die meisten Eroberer, in seiner Hauptstadt alle Künste und Wissenschaften zur Blüte zu bringen. Wir hören von Baumeistern, Mosaikkünstlern und Stuckarbeitern, die er aus Isfahan und Schiras, von Bildhauern, die er aus Indien kommen ließ. Die in Samarkand erhaltenen oder doch in Trümmern erkennbaren Prachtbauten Timurs und seiner Nachfolger beweisen in der Tat, daß sie zur Kunst des persischen Islams gehören: die hohen, nischenartigen Torbauten, die über Trommeln aufsteigenden Kuppeln, der fast ausschließlich angewandte Kielbogen, der reiche Kachel- und Kachelmosaik-Schmuck in Dunkel- und Hellblau, Grün und Weiß gehen sicher auf persische Vorbilder zurück. Besonderheiten sind die melonenartig gerippten Kuppeln, die niedrigen runden Ecktürme und die Sechzehnecke, durch die der Übergang von den Viereckſälen zu den kreisrunden Kuppeltrommeln bewirkt wird.

Vom alten Palaste Timurs, der jetzt in die russische Festung verbaut ist, scheint sich nichts erhalten zu haben. Die Moscheen, die mit Grabbauten und Medresseen verbunden zu sein pflegen, stellen sich in der Regel als Vierecksäle mit Vierecknischen und einer großen Mittelkuppel dar. Timurs eigenes Grabmal, von dem nicht feststeht, ob es zu seinen Lebzeiten noch im 14. oder, nach seinem Tode, im 15. Jahrhundert errichtet worden, bekannt als Gur-Emir, „Grab des Herrschers“, soll an Stelle einer alten Medressee stehen und mit einer großen Moschee verbunden gewesen sein, von der nur ein Bogen erhalten ist. Das Gur-Emir liegt an einer der Schmalseiten eines rechteckigen Hofraumes, an dessen beiden Langseiten sich überkuppelte kleine Zellen hinziehen (Taf. 54a). Der Hauptbau, der von außen achtseitigen, von innen quadratischen, doch durch die vier Spitzbogennischen kreuzförmigen Grundrisses ist, wird von einer edel gestalteten überhöhten, melonenartig gerippten, von einem Stalaktitensims aufsteigenden Kuppel überwölbt. Den Haupteingang bildet eine tiefe Nische in persischem Spitzbogen, zu deren beiden Seiten sich ein Minarett erhob. Die Trommel und die Kuppel sind mit musterbildenden farbenfrischen glasierten Tonwürfelchen mosaiziert. Das erhaltene Minarett ist mit weißen

und grünen Kacheln verkleidet, die sich zu einem spiralförmig ansteigenden Mäanderband zusammenfinden. Inwendig umzog ein Sockel von achteckigen Alabasterplatten den weihevollen Raum (Taf. 54b), darüber ein Stalaktitenfries und ein Inschriftenfriesband aus grüngrauem Jaspis. Die Umrahmung des von einer Stalaktitennische bekrönten Haupteinganges ist mit prächtigen farbigen Fayence-Mosaikverzierungen geschmückt, die mehrfarbige Pflanzen- und Blumenmotive auf dunkelblauem Grunde zeigen.

Sicher noch im 14. Jahrhundert, 1371, errichtete Timur an der malerischen, Schah Zinda benannten Gräberwand vor den Toren des alten Samarkand das Grabmal einer seiner Schwestern: es ist ein schlichter, in der Mitte überkuppelter, durch vier flache Nischen inwendig nur wenig erweiterter Bau mit prächtiger, durch Stalaktiten im Kielbogen gewölbter Eingangsnische. Die erhaltene Ausschmückung dieses kleinen Baues verleiht ihm eine besondere künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung. Von außen ist der Sockel durch geometrisches Ziegelmosaik, sind die Gewände der Türnische durch pflanzlich gestaltete Fayence-Mosaikplatten geschmückt, denen sich Reliefffliesen gesellen. Auch das Innere ist reich mit Kachelbelag und Fayencemosaik belegt. In den Arabeskenkompositionen der Ecksäulchen der Nische spielt die altsassanidische Flügelpalmette neben altassyrischen Ziermotiven, wie frei aneinandergereihten Rosetten, „Granatäpfeln" und Sparrenmustern, eine Rolle. Blaue Reliefsliesen aus Samarkand sieht man z. B. auch in der Sarreschen Sammlung in Berlin.

Ein anderes Bauwerk in Samarkand, das noch dem 14. Jahrhundert angehört, ist die Medressee, die Timur 1399 zu Ehren seiner chinesischen Gemahlin Bibi Hanum errichtete. Dem Eingangstorbau des Hofes gegenüber liegt, von zwei achtseitigen Minaretten begleitet, das Kielbogen-Nischentor der eigentlichen Moschee. Von der majestätischen Größe des Baues erhalten wir eine Vorstellung, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß diese Portalnische 25 m hoch und 10 m breit ist. Das ganze Gebäude ist reich mit glasierten Fayencefliesen, Mosaikfliesen und Ziegelmosaik geschmückt.

Den Übergang ins 15. Jahrhundert, dem ja vielleicht auch das Gur-Emir angehört, finden wir am besten in Samarkand selbst, wo von der Medressee Uleg Begs, des Enkels Timurs, von 1434 das mächtige Eingangstor des viereckigen, von kielbogig geöffneten Schülerzellen umgebenen Hofes und, ihm gegenüber, der nicht minder mächtige Tornischenbau des Hauptsaales erkennbar sind. An den Gewänden der Kielbogen der Tornischen entfaltet das reicher gemusterte, doch noch stilvoll zusammengehaltene Fliesen- und Marmormosaik des 15. Jahrhunderts mit seinen üppigen, aus Palmettenkränzen zusammengesetzten Sternrosetten, entfalten leuchtende Inschriftenbänder und krause Stalaktitenfriese ihre ganze Pracht.

Zu den persischen Hauptbauten des 15. Jahrhunderts gehört dann die berühmte „blaue Moschee" in Täbris, die, da sie sunnitischen Ursprunges war, von den schiitischen Beherrschern der Stadt bald vernachlässigt wurde, sich aber doch mit ihren beiden Kuppeln und Minaretten, von außen nur teilweise mit blauen Fliesen geschmückt, duftig vom blauen Himmel abhob, bis das Erdbeben von 1760 sie in eine Ruine verwandelte. Die Moschee selbst bildete einen in sich geschlossenen Raum von eigenartigem Grundriß. Die Mitte nahm ein Viereck ein, dessen vier Seiten durch quergestellte, die Ecken abschneidende Bogen in ein Achteck verwandelt wurde, von dem die Kuppel aufstieg. Aufrecht steht noch die tiefe, rechteckig umrahmte Kielbogennische des Eingangsbaues, in deren Seitenwände kleine Rundbogennischen einschneiden. Einzelne Gebäudeteile, wie der Eingangstorbau, sind durchweg, andere äußere Teile nur teilweise mit reich gemusterten Fayence-Mosaikplatten verkleidet, während die

Stuckflächen der Mauerfelder in rötlicher Bemalung Ziegelmosaik nachahmen. Im Inneren herrschte die Verkleidung mit köstlichem, zum Teil mehrfarbigem Fayencemosaik in blühenden Mustern auf dunkelblauem Grunde. Platten dieser Verkleidung sind z. B. ins Keramische Museum zu Sèvres und in die Berliner Museen gekommen. Die mit Schriftzeichen durchwobene Musterung hebt sich, wie Sarre sagt, „in türkisblauer, weißer und gelber Farbe, die ursprünglich vergoldet war, von leuchtend dunkelblauem Grunde ab“.

Als die Renaissancezeit der persischen Kunst, deren Werke uns auch am besten bekannt sind, gilt die Zeit der Sefewiden-Dynastie im 16. und 17. Jahrhundert, deren Hauptstadt Isfahan war; und können wir auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst in dieser „persischen Renaissance“ nur eine großzügige Nachblüte erkennen, deren Bauten nur deshalb am meisten genannt werden, weil am meisten von ihnen erhalten ist, so hat auch diese Nachblüte doch unzweifelhaft noch reife und prächtige Früchte gezeitigt. Schon der Umbau und die einheitliche Neugestaltung der bedeutenden Gebäudegruppe der Grabmoschee des Schech Safi in Ardebil (S. 410), deren prächtiger Vorhof dem 16. Jahrhundert angehört, ist eine künstlerische Großtat der Sefewiden-Zeit. Das „Porzellanhaus“ wurde 1600, ihr mächtiges Hauptportal erst 1647 (Abb. 338) errichtet. In ihrem prachtvollen, erst unter Schah Abbas vollendeten Mosaik-Fliesenschmuck treten neben neuartigen Blütenmustern hier und da bereits chinesische Anklänge hervor. Schah Abbas’ künstlerische Hauptstadt aber war Isfahan, dessen Anlage selbst schon eine Meisterschöpfung war. Sein Königspalast, seine Unterrichtsanstalten, seine Moscheen waren von blühenden Gärten umgeben; seine Karawansereien, Kaufhallen und Wohnpaläste ordneten sich zu regelrechten Straßen und großen Plätzen aneinander; der große Königsplatz, ein Rechteck von 386 m Länge und 140 m Breite, war an allen Seiten von zweistöckigen Bogengängen umgeben. Vier große Portale öffnen sich an der Mitte jeder Seite auf diesen Platz, und das Portal der Südseite ist zugleich das Eingangsportal in die große Königsmoschee, die das Hauptwerk der persischen „Renaissancebaukunst“ ist. Da ihre Gebetsnischen nach Südwesten gerichtet sein mußten, konnte ihre Eingangsmauer sich nur im spitzen Winkel an den Königsplatz anlegen; die Umbrechung erfolgt daher in der Achse des Hauptportals, das dadurch zu einem verzwickten, aus eigenartig aneinandergefügten Räumen zusammengesetzten Bau mit malerischen Durchblicken wird. An jeder der vier Seiten des großen offenen, mit dem Brunnenhause geschmückten Hofes betont ein mächtig geöffneter persischer Liwanbogen die Kreuzform. Der Betsaal ist über senkrechtem trommelförmigen Zwischenbau von hoher Doppelkuppel überwölbt (Abb. 340), deren innerer Mantel niedriger und einfacher geschweift ist als die zwiebelförmige äußere Schale, die den Prachtbau mit sich zum Himmel emporzieht. Von außen und innen ist auch diese Moschee mit Ziegelmosaik, Fayencemosaik und Fliesen geschmückt, die hier und da von Freskomalerei unterstützt wird. Zumeist

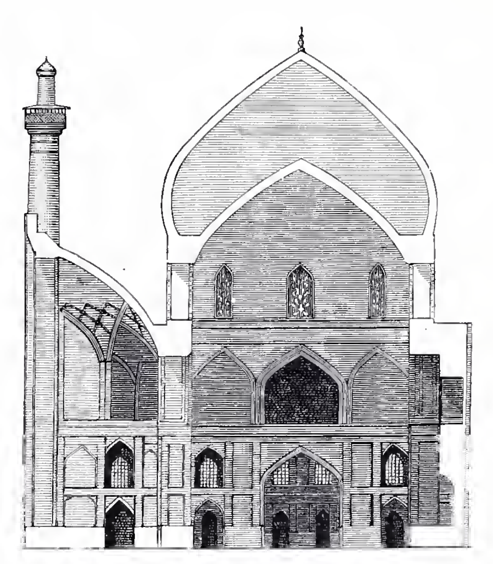


Abb. 340. Durchschnitt der großen Königsmoschee zu Isfahan. Nach Gayet.

und grünen Kacheln verkleidet, die sich zu einem spiralförmig aufsteigenden Mäanderband zusammenfinden. Inwendig umzog ein Sockel von achteckigen Alabasterplatten den weihevollen Raum (Taf. 54b), darüber ein Stalaktitenfries und ein Inschriftenfriesband aus grüngrauem Jaspis. Die Umrahmung des von einer Stalaktitennische bekrönten Haupteinganges ist mit prächtigen farbigen Fayence-Mosaikverzierungen geschmückt, die mehrfarbige Pflanzen- und Blumenmotive auf dunkelblauem Grunde zeigen.

Sicher noch im 14. Jahrhundert, 1371, errichtete Timur an der malerischen, Schah Zinda benannten Gräberwand vor den Toren des alten-Samarkand das Grabmal einer seiner Schwestern: es ist ein schlichter, in der Mitte überkuppelter, durch vier flache Nischen inwendig nur wenig erweiterter Bau mit prächtiger, durch Stalaktiten im Kielbogen gewölbter Eingangsnische. Die erhaltene Ausschmückung dieses kleinen Baues verleiht ihm eine besondere künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung. Von außen ist der Sockel durch geometrisches Ziegelmosaik, sind die Gewände der Türnische durch pflanzlich gestaltete Fayence-Mosaikplatten geschmückt, denen sich Reliefschliesen gesellen. Auch das Innere ist reich mit Kachelbelag und Fayencemosaik belegt. In den Arabeskenkompositionen der Ecksäulchen der Nische spielt die altsassanidische Flügelpalmette neben altassyrischen Ziermotiven, wie frei aneinandergereihten Rosetten, „Granatäpfeln" und Sparrenmustern, eine Rolle. Blaue Reliefsliesen aus Samarkand sieht man z. B. auch in der Sarreschen Sammlung in Berlin.

Ein anderes Bauwerk in Samarkand, das noch dem 14. Jahrhundert angehört, ist die Medressee, die Timur 1399 zu Ehren seiner chinesischen Gemahlin Bibi Hanum errichtete. Dem Eingangstorbau des Hofes gegenüber liegt, von zwei achtseitigen Minaretten begleitet, das Kielbogen-Nischentor der eigentlichen Moschee. Von der majestätischen Größe des Baues erhalten wir eine Vorstellung, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß diese Portalnische 25 m hoch und 10 m breit ist. Das ganze Gebäude ist reich mit glasierten Fayencefliesen, Mosaikfliesen und Ziegelmosaik geschmückt.

Den Übergang ins 15. Jahrhundert, dem ja vielleicht auch das Gur-Emir angehört, finden wir am besten in Samarkand selbst, wo von der Medressee Uleg Begs, des Enkels Timurs, von 1434 das mächtige Eingangstor des viereckigen, von kielbogig geöffneten Schülerzellen umgebenen Hofes und, ihm gegenüber, der nicht minder mächtige Tornischenbau des Hauptsaales erkennbar sind. An den Gewänden der Kielbogen der Tornischen entfaltet das reicher gemusterte, doch noch stilvoll zusammengehaltene Fliesen- und Marmormosaik des 15. Jahrhunderts mit seinen üppigen, aus Palmettenkränzen zusammengesetzten Sternrosetten, entfalten leuchtende Inschriftenbänder und krause Stalaktitenfriese ihre ganze Pracht.

Zu den persischen Hauptbauten des 15. Jahrhunderts gehört dann die berühmte „blaue Moschee" in Täbris, die, da sie sunnitischen Ursprunges war, von den schiitischen Beherrschern der Stadt bald vernachlässigt wurde, sich aber doch mit ihren beiden Kuppeln und Minaretten, von außen nur teilweise mit blauen Fliesen geschmückt, duftig vom blauen Himmel abhob, bis das Erdbeben von 1760 sie in eine Ruine verwandelte. Die Moschee selbst bildete einen in sich geschlossenen Raum von eigenartigem Grundriß. Die Mitte nahm ein Viereck ein, dessen vier Seiten durch quergestellte, die Ecken abschneidende Bogen in ein Achteck verwandelt wurde, von dem die Kuppel aufstieg. Aufrecht steht noch die tiefe, rechteckig umrahmte Kielbogennische des Eingangsbaues, in deren Seitenwände kleine Rundbogennischen einschneiden. Einzelne Gebäudeteile, wie der Eingangstorbau, sind durchweg, andere äußere Teile nur teilweise mit reich gemusterten Fayence-Mosaikplatten verkleidet, während die

Stuckflächen der Mauerfelder in rötlicher Bemalung Ziegelmosaik nachahmen. Im Inneren herrschte die Verkleidung mit köstlichem, zum Teil mehrfarbigem Fayencemosaik in blühenden Mustern auf dunkelblauem Grunde. Platten dieser Verkleidung sind z. B. ins Keramische Museum zu Sèvres und in die Berliner Museen gekommen. Die mit Schriftzeichen durchwobene Musterung hebt sich, wie Sarre sagt, „in türkisblauer, weißer und gelber Farbe, die ursprünglich vergoldet war, von leuchtend dunkelblauem Grunde ab".

Als die Renaissancezeit der persischen Kunst, deren Werke uns auch am besten bekannt sind, gilt die Zeit der Sefewiden-Dynastie im 16. und 17. Jahrhundert, deren Hauptstadt Isfahan war; und können wir auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst in dieser „persischen Renaissance" nur eine großzügige Nachblüte erkennen, deren Bauten nur deshalb am meisten genannt werden, weil am meisten von ihnen erhalten ist, so hat auch diese Nachblüte doch unzweifelhaft noch reife und prächtige Früchte gezeitigt. Schon der Umbau und die einheitliche Neugestaltung der bedeutenden Gebäudegruppe der Grabmoschee des Schech Safi in Ardebil (S. 410), deren prächtiger Vorhof dem 16. Jahrhundert angehört, ist eine künstlerische Großtat der Sefewiden-Zeit. Das „Porzellanhaus" wurde 1600, ihr mächtiges Hauptportal erst 1647 (Abb. 338) errichtet. In ihrem prachtvollen, erst unter Schah Abbas vollendeten Mosaik-Fliesenschmuck treten neben neuartigen Blütenmustern hier und da bereits chinesische Anklänge hervor. Schah Abbas' künstlerische Hauptstadt aber war Isfahan, dessen Anlage selbst schon eine Meisterschöpfung war. Sein Königspalast, seine Unterrichtsanstalten, seine Moscheen waren von blühenden Gärten umgeben; seine Karawansereien, Kaufhallen und Wohnpaläste ordneten sich zu regelrechten Straßen und großen Plätzen aneinander; der große Königsplatz, ein Rechteck von 386 m Länge und 140 m Breite, war an allen Seiten von zweistöckigen Bogengängen umgeben. Vier große Portale öffnen sich an der Mitte jeder Seite auf diesen Platz, und das Portal der Südseite ist zugleich das Eingangsportal in die große Königsmoschee, die das Hauptwerk der persischen „Renaissancebaukunst" ist. Da ihre Gebetsnischen nach Südwesten gerichtet sein mußten, konnte ihre Eingangsmauer sich nur im spitzen Winkel an den Königsplatz anlegen; die Umbrechung erfolgt daher in der Achse des Hauptportals, das dadurch zu einem verzwickten, aus eigenartig aneinandergefügten Räumen zusammengesetzten Bau mit malerischen Durchblicken wird. An jeder der vier Seiten des großen offenen, mit dem Brunnenhause geschmückten Hofes betont ein mächtig geöffneter persischer Liwanbogen die Kreuzform. Der Betsaal ist über senkrechtem trommelförmigen Zwischenbau von hoher Doppelkuppel überwölbt (Abb. 340), deren innerer Mantel niedriger und einfacher geschweift ist als die zwiebelförmige äußere Schale, die den Prachtbau mit sich zum Himmel emporzieht. Von außen und innen ist auch diese Moschee mit Ziegelmosaik, Fayencemosaik und Fliesen geschmückt, die hier und da von Freskomalerei unterstützt wird. Zumeist

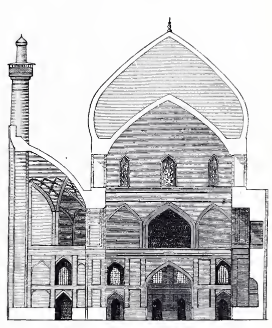


Abb. 340. Durchschnitt der großen Königsmoschee zu Isfahan. Nach Gayet.

einzugehen, was Lessing, Bode, Riegl, Karabacek, Martin, Migeon, Dreyer, Neugebauer, Orendi und die Herausgeber des großen Teppichwerkes der Wiener Handelsakademie in den letzten Jahrzehnten über die altorientalischen Teppiche, die im Kunst- oder doch im Künstlerleben der Gegenwart eine so große Rolle spielen, geschrieben haben. Daß auch die hochasiatischen Nomadenvölker, namentlich die Turkmenen, eine wichtige Stelle in der Frühgeschichte der Teppichkunst einnehmen, haben nach Bogoljuboffs Vorgang namentlich Kuderna und Jaekel hervorgehoben. Die schlichten, noch nicht geknüpften, sondern gewirkten Teppiche (Kilim) der turkmenischen Nomadenstämme, die in einem meist achteckigen Mittelfelde eine fein durchdachte geometrische Rosette enthalten, leiten zu den geknüpften sogenannten Bochara-Teppichen, diese zu den Afghanenteppichen hinüber, die wie jene nicht in der heiteren persischen Farbenpracht strahlen, sondern in stumpfen, namentlich dunkelroten Tönen mit violetten, roströten und dunkelbraunen Zutaten gehalten sind. Sie alle sind jenseits der persischen Grenzen in Hoch- und Mittelasien zu Hause. Den klassischen Mittelpunkt der Knüpftechnik, die vielleicht auch im Nomadenzelt durch Nachahmung der ursprünglichen Tierfelle entstanden, bildet in geschichtlicher Zeit Persien. Das Wesen dieser Knüpftechnik besteht darin, daß an die senkrechten Kettenfäden des Teppichgewebes kurze Woll- oder Seidenbüschel angeknüpft werden, wobei man durch reihenweise eingewebte „Schußfäden“ ein festes Gefüge erzielt. Durch Scherung entsteht die gleichmäßige Oberfläche. Die persischen Seidenteppiche gelten als die kostbarsten; doch stehen ihnen manche Wollteppiche, die natürlich die große Mehrzahl bilden, an Schönheit nicht nach. Von Persien aus lassen sich seitliche Ausstrahlungen, wie nach Afghanistan und Indien, auch nach dem Kaukasus, nach Armenien und nach Arabien verfolgen. Kleinasien, Syrien und Mesopotamien hängen unmittelbar mit Persien zusammen; und diesem Gebiete scheinen sogar die früheren Kunstteppiche anzugehören, die, wie Lessing und Bode nachgewiesen haben, auf zahlreichen Gemälden der italienischen, deutschen, niederländischen und spanischen Renaissance nachgebildet sind und sich dadurch dem 14., 15., 16. oder 17. Jahrhundert zuweisen lassen. Sie sind meist nur mit geometrischen, wenn auch als geometrisierte Pflanzen oder Tiere erkennbaren Mustern versehen, die innerhalb der besonders verzierten Ränder ziemlich gleichmäßig über die Hauptfläche verteilt sind.



Abb. 342. Persische Metallglanzvase, in der Sammlung Sarre zu Berlin. Nach Sarre. (Zu S. 421.)

An die alte Beschreibung eines Sassanidenteppichs, der einen „von Bächen durchrieselten und Pfaden durchkreuzten, mit lieblichen Frühlingsblumen geschmückten Lustgarten“ darstellte, erinnert am unmittelbarsten der Prachtteppich im Besitze Dr. Alb. Figdors in Wien (Taf. 58), den Riegl irrtümlich schon dem Anfang des 13. Jahrhunderts zuschrieb. Zu den ältesten seiner Art gehört er aber wahrscheinlich doch. In landkartenartiger Ausbreitung, altägyptischen Landschaften ähnlich, stellt auch er einen derartigen Lustgarten dar, dessen Bäche von Fischen, dessen Gebüsche von Vögeln belebt sind, während Antilopen unter seinen Bäumen



Taf. 58. Orientalischer Teppich aus dem 13. oder 14. Jahrhundert, im Besitze Dr. Albert Fidgors in Wien.

Nach Alois Riegl, „Ein orientalischer Teppich" (Berlin 1895).



weiden. Chinesische Anklänge sind hier noch kaum bemerkbar. Einen ähnlichen, etwas jüngeren Gartenteppich besaß Prof. Sidney Colvin in London, ein dritter, noch jüngerer, dessen Baumreihen in drei Reihen übereinander aufrechtstehen, befindet sich in der Sarreschen Sammlung zu Berlin. Den von Th. Graf nach Wien gebrachten Prachtteppich mit Gold- und Silbergrund, den in seiner Breitrichtung sechs nebeneinandergestellte Giebelnischen mit stilisierten Blütenbüschen schmücken, sah J. Karabacek, der ihm ein ganzes Buch widmete, als Beispiel der von Schriftstellern erwähnten Nadelmalerei „Susandschird“ an und schrieb ihn dem 14. Jahrhundert zu. Doch ist die Forschung auf diesem Gebiete noch immer im Flusse.

Hervorgehoben werden müssen hier die unzweifelhaft persischen Seiden- und Wollteppiche der Sefewiden-Zeit, die zu den begehrtesten Schöpfungen des Kunstgewerbes aller Zeiten gehören. Der geometrische Stil ist hier völlig überwunden. Mehr oder weniger stilisierte Pflanzenmotive, nicht selten durch Menschengestalten belebt, geben den Rhythmus an. Aufrechtstehende Bäume werden auf der entgegengesetzten Seite in umgekehrter Stellung wiederholt. Manchmal füllen, an sich stilwidrig, ganze Gemälde die Teppiche dieser Art, die dem Teppichstil dann doch so weit wie möglich angenähert werden. Unter den Seidenteppichen mit Tierdarstellungen, deren Grund mit locker verstreuten Bäumen, Büschen, Kräutern und Blumen bedeckt ist, muß der berühmte „Jagdteppich“ des österreichischen Kaiserhauses zu Wien an erster Stelle genannt werden. Andere befinden sich im Museo Poldo-Pezzoli in Mailand, im Stieglitz-Museum zu Petersburg und in den Kunstgewerbemuseen zu Berlin und zu Paris. Unter den wollenen persischen Tierteppichen, deren wirkliche Tiere und chinesische Fabelwesen sich unter im Boden wurzelnden Zypressen, Frucht- und Blütenbäumen ergehen, ist der der Berliner Museen (früher im Alten Museum) hervorzuheben. Der blaugrundige Rand und die ebenfalls blaugrundigen Seitenschilder des Mittelfeldes sind mit persischem Ranken- und Blütenwerk gefüllt. Das große Mittelschild zeigt auf rosenfarbenem Grunde flatternde Kraniche zwischen Wolkenbändern. Die Eckfelder enthalten menschliche Gestalten. Die Hauptfläche des Teppichs aber stellt auf rahmgelbem Grunde ein Dickicht von Bäumen, Sträuchern und Blumen dar, in dem lebhaft bewegte Tiere, Vierfüßer und Vögel, sich bewegen. Die Menschen und viele der Tiere, in denen wir die mythologischen Fabeltiere des Reiches der Mitte erkennen, sind durchaus chinesisch. Aber wie das alles zusammengesetzt und in Formen und Farben verwoben ist, ist doch eine künstlerische Eigentat der Perser. Diesem Berliner Teppich schließt sich der beim Fürsten Schwarzenberg in Wien an. Als einseitig gerichteter wirklicher „Bildteppich“ sei der des Handelsmuseums in Wien genannt.

Am zahlreichsten sind die Teppiche derselben Art, zum Teil aber einer früheren Zeit, denen die Tierfiguren überhaupt fehlen. Jene persischen Blütenranken, in denen neben der sogenannten „persischen Palmette“ (vgl. S. 118 und 122) und dem beschriebenen schmalen Fiederblatt stilisierte Blütenbildungen verschiedener Art eine Rolle spielen, füllen hier, manchmal von „Wolkenbändern“ durchzogen, die Hauptfläche auf rotem, die Ränder auf blauem Grunde. Der Mittelstern tritt auf den älteren dieser Teppiche deutlich hervor. Das Kennzeichen des Echtpersischen scheint auch auf diesem Gebiete der freie Schwung der Bewegung und die stimmungsvolle Farbenpracht zu sein. Seinem Entstehungsjahr nach bestimmbar ist der große Wollteppich von 1539 im South Kensington-Museum. Mit dem Niedergang der Sefewiden-Herrschaft verschwinden die chinesischen Bestandteile, verschwinden die Tier- und Menschengestalten aus den persischen Teppichen. Der Blumenschmuck wird weicher, rundlicher, aber nicht reicher und läßt an Feinheit und Kraft der Zeichnung nach. Schließlich wird eine Art

Streublumenmuster daraus. Es ist unmöglich, hier allen Muster- und Farbenabwandlungen der persischen Teppiche zu folgen; aber es muß festgestellt werden, daß sie in unserem Jahrhundert, wie in der Renaissancezeit, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Weckung und Entwickelung des Farbensinnes in Europa gehabt haben.

Was nun die eigentliche Malerei des Islams in Persien betrifft, so erscheint es, seit wir wissen, daß das Bilderverbot des Propheten in weltlichen Bauten und Büchern selbst in den strengen sunnitischen Provinzen nicht eingehalten wurde, doppelt wahrscheinlich, daß im schiitischen Persien weltliche Gebäude und Schriften mit Gemälden geschmückt worden. An Schriftquellen, die von Wandmalereien in persischen Palästen berichten, fehlt es auch nicht; und die erhaltenen Freskenreste im Palast Ali Kapu zu Isfahan aus der Zeit Schah Abbas des Großen — zarte weibliche Gestalten in blühendem Garten — lassen auf größere Gemälde schließen, die unter der Tünche des 18. und 19. Jahrhunderts verborgen sind; die übrigen Reste sind nicht der Rede wert; auch die Ölgemälde in der Vierzehnsäulenhalle zu Isfahan haben so gelitten, daß sie nicht mehr als Originalarbeiten gelten können. Beachtung verdienen, von jenen Kachelmalereien abgesehen, auch in Persien nur die Handschriftenbilder; ja, die persischen Handschriftenbilder gehören zu den wichtigsten erhaltenen Denkmälern der ganzen islamischen Malerei. Die öffentlichen Sammlungen der europäischen Hauptstädte sind erst neuerdings durch persische Bilderhandschriften in größerer Anzahl bereichert worden. Gayet hielt sich, als er den ersten Abriß ihrer Geschichte zu schreiben versuchte, ausschließlich an die Blätter, die er in der khedivischen Bibliothek zu Kairo vor Augen hatte. Später hat Blochet diese Kunstübung im Zusammenhang behandelt und auf ihren Ursprung untersucht. Dann behandelte Huart sie als Bestandteil der Schönschreibekunst; Migeon faßte sie, gestützt auf die persischen Handschriften der Pariser Nationalbibliothek, des British Museum, der Wiener Hofbibliothek usw., noch einmal klar und geschickt zusammen; und schließlich suchte Walter Schulz im Anschluß an seine eigene Sammlung ihren Werdegang zu ergründen.



Abb. 343. Junger Fürst zu Pferde. Persische Miniaturmalerei. Nach der „Gazette des Beaux Arts“, 1893, II.

Die Geschichte der persischen Bilderhandschriften gliedert sich zeitlich in die drei Abschnitte der Mongolen-Zeit, seit 1250, der Timuriden-Zeit, seit 1380, und der Sefewiden-Zeit, seit 1500. Uralte Wechselbeziehungen zwischen der sassanidischen, uighurischen, manichäischen und chinesischen Buchkunst lassen sich bis jetzt nur ahnen. Jedenfalls aber brachte die Mongolen-Zeit sofort neue ost- und hochasiatische Einwirkungen nach Persien; und gerade diese persisch-mongolische Buchkunst, in der von den hellenistisch-byzantinischen Elementen der Bagdadschule (S. 389) nichts mehr übriggeblieben, hat die chinesische Kunst zuerst in größerem Maße dem Westen zugeführt. Bezeichnend sind die pflanzlichen Elemente, das Blatt- und Rankenwerk, das jetzt an Stelle der geometrischen Figuren die Ränder füllen. Als wichtigste erhaltene Handschrift dieser Zeit ist Ala ed-dins „Geschichte der Mongolen“ von 1290 in der Pariser Nationalbibliothek zu nennen, die allerdings nur das eine Bild enthält, das den Verfasser zeigt, wie er, vor dem Herrscher knieend, diesem das Buch überreicht. Dem Anfang des 14. Jahrhunderts gehört die jedenfalls in Transoxanien, wenn nicht in Turkestan entstandene Chronik des Rashid ed-din derselben Sammlung an, die in nur flüchtig getönter Pinselzeichnung Dschengis-Khan in großem Hofstaat auf dem Throne zeigt, wie seine Söhne ihm huldigen.

Unter den Nachfolgern Timurs begann das goldene Zeitalter der persischen Handschriftenmalerei, deren Hauptsitz jetzt Herat war. Dem Anfang des 15. Jahrhunderts entstammt die schöne, in Herat hergestellte „Apokalypse Mohammeds" der Pariser Nationalbibliothek. Eines ihrer Blätter zeigt den Propheten von chinesischen Wolkenbändern und Engeln umgeben auf einer sphinxartigen Chimäre gen Himmel geführt, ein anderes ist durch seine stimmungsvolle Landschaft ausgezeichnet. Die Härte des Stiles der Mongolen-Zeit hat größerer Rundung und Fülle der Formen in chinesischem Sinne Platz gemacht. Auch der Technik nach ganz in leicht hingesetztem ostasiatischem Stil gehalten sind die Sternbilder des Astronomiebuches derselben Sammlung, das 1447—49 in Samarkand für Uleg Beg, den Enkel Timurs, geschrieben wurde. Berühmt ist auch die 1427 in Herat geschriebene Liebesgeschichte „Humaï und Humayun" in der Wiener Hofbibliothek. Sehr ostasiatisch wirkt das Blatt der Sammlung Schulz in Berlin, das den Maler Abdallah mit chinesischem Vollmondgesicht unter Blütenbäumen auf blühender Wiese schwelgend darstellt. Als berühmteste Meister der Heratschule, die aus der Timuriden- in die Sefewiden-Zeit, aus dem 15. ins 16. Jahrhundert hinüberreichen, werden Ustad Gung, dessen Schüler Ustad Dschehangir von Bokhara, dessen Schüler Pir Seyyid Ahmed von Täbris und dessen großer Schüler Behzad (Behzadé; gest. 1515) von Herat genannt, der als der persische Raffael gilt. Von Dschehangir (Dschangir) besitzt die khedivische Bibliothek zu Kairo eine Bilderhandschrift von Sadis „Bostan", zu deren Hauptblättern ein lebendig dargestelltes persisches Reiterspiel gehört. In derselben Bibliothek tritt uns Behzadé in seinen sechs großen Abbildungen zu Sadis „Bostan" als ein schöpferischer Darsteller überzeugend angeordneter und fein umrissener Vorgänge, zugleich, wie in der Darstellung eines Gartenterrassenfestes, als empfindungsvoller Maler üppiger landschaftlicher und baulicher Hintergründe entgegen, in denen die Figuren jedoch nicht nach Maßgabe unserer natürlichen Perspektive, sondern stockwerkweise in ganzer Gestalt übereinander angeordnet sind. Bei allen ostasiatischen Anklängen würde jedoch niemand diese Bilder einem chinesischen Maler zuschreiben. Gerade die Art, wie die Figuren den Hintergründen eingeordnet sind, und die Formensprache, in der z. B. die schlanken, lang- und dünnhalsigen Pferde auf dem schönen Pferdeweideblatt dargestellt sind, sind echt persisch empfunden.

Aus der eigentlichen Sefewiden-Zeit sind zahlreiche persische Bilderhandschriften auf uns gekommen. Samarkand und Bokhara traten als schulbildend, Isfahan zunächst als arbeitgebend hervor. Anfangs herrscht immer noch die schattenlose Deckfarbenmalerei der Timuriden-Zeit; unter Schah Abbas dem Großen aber trat die leicht oder gar nicht getönte Pinselzeichnung nach Art der ostasiatischen Malerei in den Vordergrund. Inhaltlich wird auf dem der persischen Hofmalerei von Anfang an genehmen Gebiet der Bildniskunst gerade jetzt Vorzügliches geleistet; und gerade in den persischen Bildnissen dieser Zeit treten uns echt persische Gestalten mit echt persischen Zügen in echt persischer Tracht entgegen (Abb. 343). Auf das Beiwerk wird ein großes Gewicht gelegt; und wenn dieses in der Kleidung, im Hausrat, im Sattelzeug der Pferde oft zu eingehend im Verhältnis zum Ganzen und zu den leeren, ausdruckslosen Gesichtern ausgeführt wird, so erhält der Hintergrund in der Landschaft dafür oft einen echten Stimmungsgehalt, der auf die ganze Darstellung zurückstrahlt. Außer Bildnissen wurden Vorgänge aus dem Leben, vor allem aber Erzählungen der Dichter und Geschichtschreiber veranschaulicht; und aus der kleinen Welt der Einzelerscheinungen wurden namentlich Blumen mit feiner Beobachtung und sinnigem Geschmacke zusammengestellt und wiedergegeben (Abb. 344). Immer mehr erhaltene persische „Miniaturbilder" sind mit den Namen ihrer Maler bezeichnet;

aber zu geschichtlichen Künstlerindividuen verdichten sich bis jetzt erst ganz wenige von ihnen. Nur wenige von ihnen können daher noch genannt werden.

Von den Malern, die bis nach der Mitte des 16. Jahrhunderts lebten, erscheint Dschumi, der in der Bibliothek zu Kairo mit zwei feinen Blättern zum Divan des Scheikh Ibrahim ibn Mohammed el Gulschani vertreten ist, als Landschaftsmaler von mehr oder weniger chinesischem, doch mit persischem Empfinden erfülltem Stil, ist Bokhari in derselben Bibliothek mit einer feinfühligen Apokalypse oder „Himmelfahrt des Propheten“ vertreten, die zu den schönsten Schöpfungen der persischen Malerei gehört. Hier wird der tiefblaue, leichtumwölkte Himmel mit bekleideten Flügelengeln bevölkert, die sich von den Engeln christlicher Bilder des 15. Jahrhunderts kaum unterscheiden. Zu den schönsten persischen Büchern des 16. Jahrhunderts gehört das 1566 geschriebene „Schah Nameh“, das Buch der Könige, bei Herrn Edm. Rothschild in Paris. In 258 Bildern werden Jagden, Gefechte und Festgelage etwas einförmig, aber klar und einschmeichelnd veranschaulicht. Ein ähnliches Werk besitzt auch die Nationalbibliothek in Paris, als deren Hauptwerk dieser Art die „Geschichte der Propheten“ mit ihren tief empfundenen Darstellungen des Opfers Abrahams und der fünf Schlafenden angesehen werden darf. Das British Museum besitzt unter anderem eine Sammlung erlesener persischer Miniaturbildnisse dieser und einer etwas späteren Zeit, aber auch das durch seine prachtvoll geblümten Ränder ausgezeichnete Buch mit den fünf Gedichten Nizamis, die 1539—43 in Täbris abgeschrieben wurden. Stil- und Naturgefühl sind hier überall eigenartig verquickt.



Abb. 344. Persische Miniaturmalerei des 17. Jahrhunderts. Nach Photographie. (Zu S. 425.)

Zur Zeit Schah Abbas des Großen soll eine Erneuerung der persischen Malerei durch einen indischen Maler namens Mani erfolgt sein. Die Inschriften Manis und Behzads auf einigen der 15 Blätter eines Albums der Bibliothek zu Kairo sind, nach Huart, aber als Fälschungen anzusehen. Daß Mani in Indien war, ist nicht anzunehmen. Er war Perser

aus Schiras und starb in Täbris. Ein angesehener Maler in der Übergangszeit vom 16. zum 17. Jahrhundert aber war er unzweifelhaft. In der Schule, als deren Haupt Mani vielleicht irrigerweise gilt, malte Timur kleine figurenreiche Bilder, war Kapur ein geschickter Bildnismaler, zeigte Schabur, der Landschaftsmaler, Fortschritte in der Perspektive, brachte Riza-Fariahbih ein Element mystischer Betrachtung in die persische Kunst. Riza-Abbasi aber, von dessen Hand die Sammlung Sarre in Berlin und das British Museum in London eine Reihe prächtiger, meist zwischen 1638 und 1644 in Isfahan entstandener schwarzweißer Pinselzeichnungen besitzen, ist vielleicht der letzte große Maler oder Zeichner der persischen Schule. Trotz ihrer hier und da noch kalligraphisch-ostasiatischen Führung verraten seine Blätter eine große Unmittelbarkeit der Beobachtung und Auffassung von Natur und Leben. Bei den späteren Malern mischen sich immer mehr europäische Züge unter die mongolischen Bestandteile der persischen Kunst. Mit dem Geiste des Islams aber ist diese ganze persische Malerei, soweit wir sie zurückverfolgen können, nicht sonderlich innig verknüpft.

2. Die Kunst des Islams in Indien.

In Indien setzte der Islam, der schon im 11. Jahrhundert mit den Herrschern des benachbarten, halb persischen Ghasna seinen ersten Vorstoß über den Indus gemacht hatte, seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts seine Moscheen und Mausoleen neben die Pagoden des Brahmanentums, seine Kaiserpaläste an die Stelle der altindischen Königsschlösser. Tataren, Turkmenen, Mongolen, nahe verwandte, bald feindselig getrennte, bald wieder vereinigte hochasiatische Stämme, traten, nachdem sie sich zum Islam bekehrt hatten, neben- und nacheinander vom Norden einfallend, als Eroberer Indiens auf. Das erste indisch-mohammedanische Kaiserreich, das in größerer oder geringerer Geschlossenheit und Ausdehnung von 1206 bis 1526 bestand, wurde nacheinander von verschiedenen Dynastien beherrscht, deren Hauptstadt Delhi war. Auf die erste tatarische oder „Mameluken"-Dynastie, in der gleich Kutub-ed-din Aibek und Schams-ed-din-Altamsch (Altimsch) sich als Bauherren auszeichneten, folgte 1290 als zweite tatarische Dynastie die des Hauses Khildschi, unter der nach Unterwerfung des größten Teiles des Dekhans das islamisch-indische Reich seine größte Ausdehnung erreichte; an die Khildschi-Dynastie aber schloß sich 1321 als dritte Tataren-Dynastie die des Hauses Toghluk I. an, der der Einbruch des Mongolen Timur 1398 ein Ende mit Schrecken bereitete. Timur selbst wandte nach der Eroberung Delhis, das die Hauptstadt aller dieser früher irrtümlich als „Patanen" bezeichneten Dynastien blieb, Indien freilich den Rücken. Aber sein Nachkomme im sechsten Gliede, der Großmogul Babur, kehrte mit einem großen Heere zurück, eroberte 1526 Delhi und Agra und gründete hier die mächtige Dynastie der Großmoguln, die erst 1707 dem Aufstande der echten alten brahmanischen Inder erlag. Auf Babur, „den Löwen", folgte 1530 sein Sohn Humayun, auf diesen 1536 dessen Sohn Akbar, der zu den größten und weisesten Herrschern gehörte, von denen die Weltgeschichte berichtet. Akbar starb 1605. Nach dem Tode seines Sohnes und Nachfolgers Dschihangir, der 1627 starb, erfreute das mongolisch-indische Kaiserreich sich unter Schah Dschihan (Jehan) I. (1628—58) einer dreißigjährigen neuen Blütezeit, die unter seinem Nachfolger Aurangseb Alamgir I. (1658—1707) einer fahleren Nachblüte Platz machte. Hatte Akbar Fathpur Sikri zu seinem Lieblingswohnsitz erkoren, so blühte unter seinen Nachfolgern neben Delhi namentlich Agra auf.

Bei der Betrachtung der Entwickelung dieser mohammedanischen Kunst Indiens halten wir uns an die Schriften von Burgeß, E. W. Smith, Vincent Smith, Havell und nach wie

vor namentlich an die Geschichte der indischen Baukunst von Fergusson, in deren neuer Auflage die irrtümliche Bezeichnung der ersten islamischen Jahrhunderte Indiens als Patanen-Zeit freilich nur in einer Anmerkung berichtigt worden. Die Einteilung der ganzen mohammedanischen Kunst Indiens in zwei Hauptabschnitte, die die Eroberung Delhis im Jahre 1526 trennt, ergibt sich von selbst.

Delhi und Agra am Dschamna, einem südlichen Nebenflusse des Ganges, sind die Hauptstätten dieser mohammedanischen Kunstentwickelung in Indien, aber durchaus nicht die einzigen. Neben ihnen kommen in ihrer Nähe namentlich Adschmir, Dschaipur, Fathpur Sikri und Ahmedabad, im Süden Indiens vor allen Bidschapur in Betracht. Vom Sindh und Gudscherat im Westen bis zum östlichen Bengalen, vom Pendschab und Audh im Norden bis zum südlichsten Dekhan werden die indischen Städte von Moscheenkuppeln überragt, und zahlreich sind die indischen Moscheen, die zu den großartigsten Schöpfungen der Kunst des Islams gehören.

Wie die Baukunst des Islams sich überall an die einheimischen älteren Bauwerke anlehnte, ohne sich selbst untreu zu werden, so tat sie es auch in Indien. Manchmal machte die Moscheenbaukunst sich den indischen Pagodengrundriß zu eigen, der mehrere ummauerte Höfe ineinander und das Heiligtum in den Mittelhof legte; vielfach stattete sie schon die Eingangspforten der Umfassungsmauern mit mächtigen Torbauten aus, gab sie dem Äußeren der Moscheen die klarere und reichere Gliederung der großen indischen Gebäude; mit Vorliebe nahm sie die Holzpfeilern nachgebildeten vierseitigen Steinpfeiler an, deren Kapitelle an allen vier Seiten aus vorspringenden Kragsteinen bestanden; und lange noch fuhr sie, besonders wo sie sich indischer Arbeiter bediente, fort, die Kuppeln aus sich verengenden wagerechten Schichten zu bilden. Die Kielbogen und die Zwiebelkuppeln erhielt die indisch-mohammedanische Kunst, wenn auch der Kielbogen den Indern schon vor vielen Jahrhunderten (S. 152 und Abb. 153) bekannt gewesen war, jetzt aus Persien zurück. Den Abscheu vor der Verwertung lebender Wesen im Schmuck ihrer Gebäude aber, den sie aus Arabien mitgebracht hatte, suchte sie gerade im Gegensatz zu der überreichen Tierornamentik der Buddhisten und Brahmanen streng zur Geltung zu bringen. Verglichen mit den brahmanischen Pagoden, machen die indischen Moscheen daher oft einen nüchternen, ruhigen, selbst kalten Eindruck; mit den Moscheen des westlichen Gebietes des Islams verglichen, aber erscheinen sie, schon durch die Pracht der Hausteine, aus denen sie errichtet worden, wenigstens von außen gesehen, besonders monumental, reich und künstlerisch durchgebildet. Ihre Säulenhöfe wurden übrigens nicht selten aus den zertrümmerten Säulen indischer Pagoden errichtet. Wie in Ägypten und Persien entfalten dann aber auch in Indien die Grabhallen der mohammedanischen Herrscher eine Größe und eine Pracht, die sie zu Wunderwerken der Baukunst machen. Von den Herrschern in der Regel schon zu ihren Lebzeiten errichtet, von wohlgepflegten Gartenanlagen umgeben, allgemein zugänglich, bilden sie gewissermaßen das Vermächtnis des Kaisers an sein Volk. Unter der Mittelkuppel steht auch hier der schlichte Sarkophag. Aber die Hallen, die den Mittelraum umgeben, um sich nach allen Seiten dem freien Zutritt zu öffnen, zeigen die reichsten und mannigfaltigsten Anlagen. Die Paläste der Lebenden sind in Indien weniger zahlreich und weniger gut erhalten als diese Paläste der Toten. Aber so weit sie erhalten sind, legen auch sie ein beredtes Zeugnis ab von dem Reichtum und dem Kunstsinn der mohammedanischen Beherrscher Indiens.

An weitgehenden, örtlich und zeitlich bedingten Unterschieden zwischen den einzelnen Bauwerken fehlt es dabei natürlich nicht. Fergusson zählt mehr als dreizehn verschiedene

Bauweisen des indischen Islams, die ebenso vielen geographischen Mittelpunkten entsprechen. Man könnte in dieser Richtung noch weitergehen. Aber gerade weil die mohammedanische und die indische Baukunst schon eine große Entwickelung hinter sich hatten, als sie aufeinanderstießen, ist es schwer, in diesen Unterschieden ein organisches Entwickelungsgesetz nachzuweisen.

Dem ersten, dem mittelalterlichen Abschnitt der moslimisch-indischen Kunstgeschichte (bis 1526) gehört zunächst eine verfallene Gebäudegruppe zu **Delhi** an, die unter den Herrschern Kutub und Altamsch zwischen 1196 und 1235 errichtet, dann aber unvollendet gelassen worden. Überragt wird diese Gebäudegruppe von dem Kutub-Minar, dem Minarett Kutubs, einem 80 m hohen Turm von eigenartig eindrucksvoller Gestalt. Aus abwechselnden Lagen roten und weißen Hausteins errichtet, hebt er sich kegelförmig verjüngt auf rundem Grundriß. Doch ist er in senkrechter Richtung rings durch orgelpfeifenartig aneinandergerückte Rundstäbe gefurcht, in wagerechter Richtung durch Inschriftenbänder und vorspringende Galerien gegliedert (Abb. 345). Von der Moscheefassade steht der hohe, in eine Rechteckumrahmung gestellte, von reicher arabischer Ornamentik umspielte Kielbogen des Mitteleingangs mit seinen niedrigeren Seitenbogen, zweien an jeder Seite, noch aufrecht; ja, an jeder Seite dieser mittleren Bogengruppe erhebt sich noch ein großer Bogen zwischen zwei kleinen, so daß die ganze Reihe

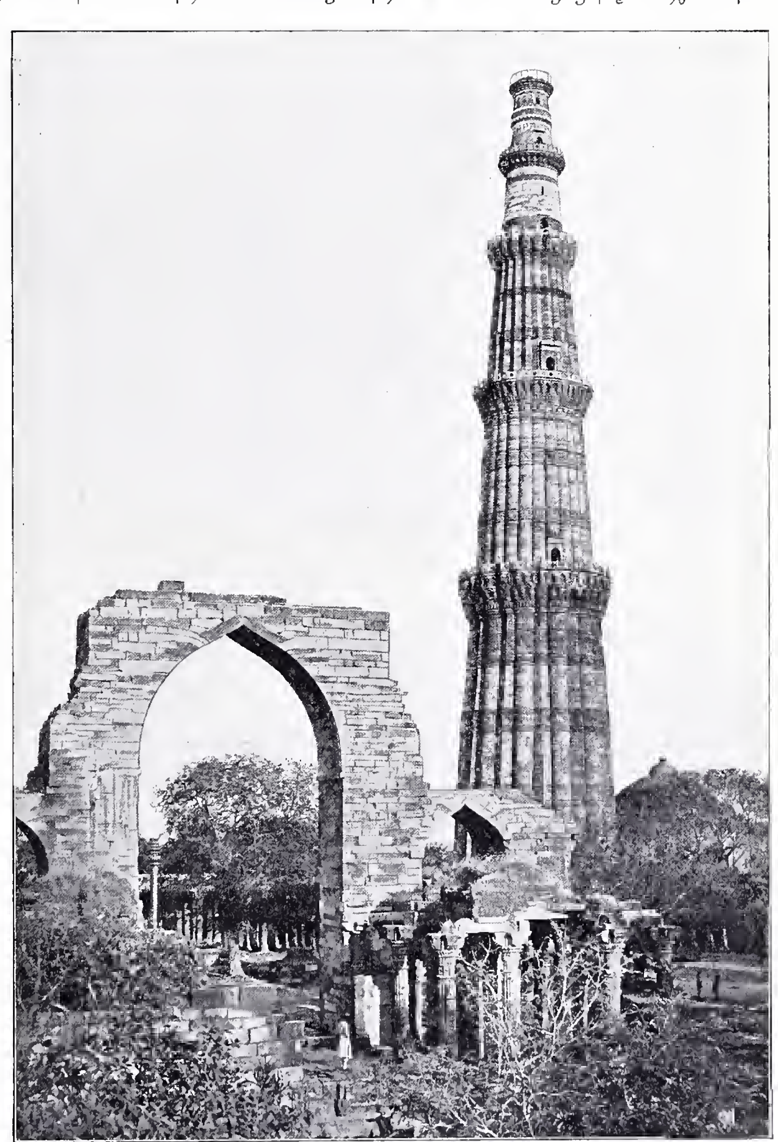


Abb. 345. Der Kutub-Minar in Alt-Delhi. Nach Photographie von Bourne.

aus elf wirksam gruppierten Kielbogen besteht; und übrigens kann man gerade hier noch die beiden von Pfeilerhallen umgebenen ineinandergestellten Höfe, gerade hier noch die unechten, aus vorspringenden Schichten zugeschnittenen Bogen, gerade hier noch die indischen Pfeiler mit Kragsteinkapitellen (Abb. 346) erkennen, die entweder als Überreste eines Dschainatempels noch an ihrem alten Platze stehen oder aus zerstörten indischen Gebäuden zusammengetragen sind. Ein Seitenstück zu der großen Moschee in Alt-Delhi ist Altamschs Moschee zu Adschmir (Arhaidin-Kha-Jhonpra), die zwischen 1211 und 1235 unter Benutzung eines Dschainatempels erbaut wurde. Auch hier haben sich die reich mit krausen Sprüchen und Arabesken umrahmten Kielbogen der Hofseite — ihrer sieben im ganzen — erhalten, durch die man in den phantastisch wirkenden, mit schlanken, überreich gegliederten Stützen ausgestatteten dschainistisch-indischen Pfeilerwald hineinblickt (Taf. 59a).

Einen Fortschritt zur Selbständigkeit bedeutet in Delhi das Grabmal des Altamsch von 1236 mit seinen vier Spitzbogenöffnungen, mit seinen abgestuften Spitzbogennischen im Übergang vom Viereck des unteren Raumes zu dem Achteck, das die eingestürzte, noch wagerecht geschichtete Kuppel trug, und mit dem reichen Arabeskennetz, das alle Wände, Nischen, Bogen und Halbsäulen des feingegliederten Inneren überspinnt (Taf. 59b). Zu den schönsten mittelalterlichen Bauwerken Delhis gehört aber auch der kleine Torbau Ala-eddins II. von 1310, der mit seiner klaren zweistöckigen Außengliederung, mit dem Spitzenzackenbesatz seiner bereits mit Keilsteinen gewölbten Hauptdurchgangsbogen und mit dem reichen, von Schriftbändern umzogenen Arabeskennetzwerk seiner Innenwände das ähnlich gestaltete Grabmal Altamschs an feiner Schönheit noch übertrifft.

Von dem Wandel, der nach den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts in der Baukunst Delhis vor sich ging, geben schon die Bauten des ersten Toghluk, der 1321 das neue Delhi gründete, eine gute Vorstellung. Eine größere Strenge und Schlichtheit macht sich geltend. Die indischen Werkmeister haben gelernt, wirkliche Kuppeln zu wölben. An Toghluks Grabmal selbst erhöhen ägyptisch abgeschrägte Mauern den Eindruck schlichten Ernstes.

In Dschonpur (Jaunpur), einer Provinzialstadt an einem nördlichen Nebenfluß des Ganges, erhielt sich die Mischung mohammedanischer und altindischer Formen noch während des ganzen 15. Jahrhunderts. Die Freitagsmoschee dieser Stadt (Atala Dewi-Moschee), die 1408 vollendet wurde, zeichnet sich durch die gewaltigen Torbauten ihres Hofes, durch Halbrundkuppeln neben Kielbogen, aber auch durch mehrstöckige flachgedeckte Pfeilerhallen aus, deren schlanke Viereckpfeiler mit ihren weit ausladenden, reich zusammengesetzten Kragkapitellen immer noch einen altindischen Eindruck machen, während das fünfstöckige Haupttor, dessen zahlreiche Kielbogenöffnungen mit Steinspitzen besetzt sind, durch seine schräg ansteigenden vierseitigen Seitentürme an ägyptische Pylonenbauten (Bd. 1, S. 89) erinnert.

Dem 15. Jahrhundert gehört auch die Freitagsmoschee in Ahmedabad an, die den wesentlich indischen Stil der Landschaft Gudscherat in besonderer Reinheit zeigt. Die wagerechte Richtung herrscht. Minarette fehlen. Das Heiligtum, das die westliche Schmalseite eines großen Rechteckhofes einnimmt, besteht aus 27 Pfeilerreihen, deren meist flache Decken durch 15 Kuppeln durchbrochen sind, die in der Richtung nach der westlichen Gebetswand fünf Schiffe, jedes zu drei Kuppeln, betonen. Das Mittelschiff überragt basilikenartig die übrigen. Die Kuppeln und Kielbogen sind hier nur Schmuckbildungen. Der Aufbau besteht überall aus flach bedeckten indischen Viereckpfeilern mit plastisch verzierten Sockeln und klar gezeichneten Kragsteinkapitellen. Der Holzstil ist hier immer noch nicht überwunden.

a Inneres der Moschee Altamschs zu Adschmir.
Nach Photographie von Clifton u. Co. in Bombay.

b Innenraum des Grabmals Altamschs zu Delhi.
Nach Photographie von Clifton u. Co. in Bombay.

a Der Hof der Perl-Moschee zu Delhi.
Nach Photographie von Clifton u. Co. in Bombay.

b Die kleinere Empfangshalle im festen Schloss zu Delhi.
Nach Photographie von Clifton u. Co. in Bombay.

In ähnlichem Stil sind eine Reihe anderer Moscheen in Ahmedabad gehalten. Eine Besonderheit bildet hier die Moschee Mahafiz Khans vom Ende des 15. Jahrhunderts, deren verhältnismäßig schlichte, durch Bandstreifen wagerecht gegliederte, von drei Spitzbogentoren durchbrochene Schauseite zwischen zwei kraftvollen, in senkrechter und wagerechter Richtung durchweg reich gegliederten und reich verzierten Achtecktürmen eingespannt ist.

Auch die Prachtbauten zu Mandu in der Landschaft Malwa stammen aus dem 15. Jahrhundert. Die Hauptmoschee besteht hier aus einem Hofe, der, wie bei alten ägyptischen Moscheen,



Abb. 346. Pfeilerhalle der Moschee neben dem Kutub-Minar in Alt-Delhi. Nach Photographie von Bourné.

an der Eingangsseite von zwei, an den beiden angrenzenden Seiten von drei, an der Gebetsseite von fünf Arkaden begrenzt ist. Die Arkaden sind aus echten monolithen roten Sandsteinbogenpfeilern mit wirklichen Spitzbogen zusammengesetzt. Das Heiligtum an der Gebetsseite ist mit drei großen Kuppeln geschmückt; kleinere decken die Arkadenquadrate. An einfacher Größe des Eindrucks wird diese Moschee von wenig anderen übertroffen.

In Bengalen herrschte schon seit dem 14. Jahrhundert ein besonderer Moscheenstil. Kurze, dicke Steinpfeiler tragen hier Spitzbogen und Gewölbe aus Backsteinen. In Gor zeigt besonders die Moschee Kadam-i-Rasul diesen etwas schwerfälligen, aber tüchtigen und in seinem dem Baumaterial angepaßten Verzierungsreichtum sogar üppigen Stil, im benachbarten Pandua trägt ihn die Adinah-Moschee, deren Grundriß dem der alten moslimischen Pfeilermoscheen (S. 371 und 377) gleicht, mit schlichtem Selbstbewußtsein zur Schau. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts

entstanden, ist sie im wesentlichen aus Backsteinen errichtet, und nicht weniger als 385 kleine Flachkuppeln bedecken das einheitlich gestaltete, wenn auch etwas einförmige Bauwerk. Eine Ausnahme macht in Gor die sogenannte Goldene Moschee, die, ähnlich angelegt wie die in Pandua, ganz aus massivem Basalt erbaut ist. Bewunderungswürdig sind die reich und fest dem harten Stein entmeißelten Verzierungen, die sie ohne Überladung bedecken. Sie ist um 1500 errichtet.

In Südindien, auf der Halbinsel Dekhan, steht in Kulbarga, das 1347—1428 Landeshauptstadt war, eine um 1400 erbaute Moschee, die hier einzig in ihrer Art ist, insofern sie keinen offenen Hofraum hat, sondern völlig bedeckt ist, sich aber nach außen mit einer an drei Seiten herumgeführten mächtigen Kielbogenhalle in der ganzen Höhe des Gebäudes öffnet. Von den zahlreichen Kuppeln, die ihr Dach bilden, ist die vor dem Mihrab der Westwand die höchste und weiteste.

Der neue indische Stil des 16. Jahrhunderts setzte sich alsbald auch im Dekhan durch, in dem wir ihn daher, um nicht allzuviel hin und her zu schweifen, zuerst betrachten können. Die altindischen Erinnerungen sind hier völlig überwunden. Der persische Stil erhält schon durch das Steinmaterial Indiens seine endgültige indische Ausprägung; aber auch europäische Einflüsse stellen sich hier und da bald genug ein. Im 16. Jahrhundert ist Bidschapur die Stadt des Dekhans, die die großartigsten Bauten besitzt und diese in einem eigenartigen, kühnen und großen Spitzbogengewölbestil ausführt, der fast gar nichts Indisches mehr hat, sondern, wie die damaligen Herrscher Bidschapurs, sogar beanspruchte, für europäischer Abkunft gehalten zu werden. Die Bauten dieses Stiles in Bidschapur gehören dem Zeitraum zwischen 1557 und 1686 an. Die große Hauptmoschee besteht, von den an sie angrenzenden Flügeln des unvollendeten Bogenhallenhofes abgesehen, aus einem geschlossenen Raume von neun Quadratjochen in der Breite und ihrer fünf in der Gebetsrichtung, von denen die meisten mit niedrigen Flachkuppeln bedeckt sind; über den neun Mitteljochen aber erhebt sich die mächtige Hauptkuppel, deren Übergangszwickel mit Rippen versehen sind.

Die nächstwichtigen Bauten Bidschapurs sind die Grabhallen Ibrahim Adil Schahs II. (1579—1626) und Mohammed Adil Schahs (1623—60). Der Grabbau Ibrahims, dessen quadratischer Kern an jeder Seite von einer in neun Kielbogen geöffneten Halle umgeben, mit vier schlanken Eckkuppeln versehen und von einer hohen Mittelkuppel überragt ist, fällt durch sein weit vorspringendes Hauptgesims, durch seinen merkwürdigen, einem Blattkranz gleichenden, aus oben vorkragenden Halbrundnischen bestehenden Kuppelhals und durch die vornehme Pracht aller seiner Einzelverzierungen auf. Der Grabbau Mohammeds aber steht mit seinen vier mächtigen Kielbogentoren, mit seinen vier achtseitigen und achtstöckigen Ecktürmen, mit seiner mächtigen, über einem kunstvoll gerippten Zwickelsystem aufsteigenden Kuppel, die für die zweitweiteste der Welt gilt, einzig in seiner Art da. Endlich dürfen wir der Audienzhalle zu Bidschapur nicht vergessen, die mit ihrem 27 m weiten und ebenso hohen Kielbogeneingang zu den kühnsten, wenn auch vielleicht nicht zu den schönsten Bauschöpfungen dieser Art gehört.

Die Gebäude Bidschapurs leiten uns zu den Bauten der in Nordindien thronenden Großmoguln des 16. und 17. Jahrhunderts hinüber. Diese treten uns besonders in Neu-Delhi und Agra entgegen, und sie bezeichnen mit ihrer großartig regelmäßigen Anlage, ihrem ausgebildeten System von Steinpfeilern mit Kielbogen, ihren farbigen Zwiebelkuppeln, ihrem Reichtum an kostbarem Material und eingelegter Steinarbeit in der Tat ein neues Ganzes, das man, wenn man will, als mohammedanische Renaissance bezeichnen mag. Doch läßt sich innerhalb

dieses Großmogulstils noch eine bedeutsame Entwickelung verfolgen, die auch hier von bewußter Anlehnung an alte nationalindische Eigenart zu allgemeinerer Regelrechtigkeit fortschreitet. Die Bauten des großen Kaisers Akbar (1556—1605) bilden in dieser Hinsicht noch einen gewissen Gegensatz zu den Bauten seines Enkels, des Kaisers Dschihan (1628—58).



Abb. 347. Der große Palast zu Fathpur. Nach dem „Archaeological Survey of India“. (Zu S. 434.)

Vom Großmogul Baber heißt es, er habe Schüler des großen osmanischen Baumeisters Sinan, den wir später kennen lernen werden, aus Konstantinopel kommen lassen. Seine großen Moscheen von 1526 in Panipat und in Rohilkhand werden in unseren Quellen nur flüchtig erwähnt. Von den Bauten seines Sohnes und Nachfolgers Humayun werden als noch vorhanden nur eine verfallene Moschee zu Katschpura bei Agra (von 1530) und eine besser erhaltene, mit glasierten Ziegeln verzierte zu Fathabad im Pendschab (von 1540) genannt. „Die Bauten Babers und Humayuns“, sagt V. Smith, „sind durchaus ausländisch und

mohammedanisch." Glücklicher als Bauherr war Humayuns zeitweiliger Besieger und Nebenbuhler Schir Schah (1540—55), dessen Mausoleum zu Sahasram (Sasseram) als eines der großartigsten Bauwerke Indiens angesehen wird. Als gewaltige, breitgelagerte Masse, von weiter Flachkuppel überragt, in seinen verschiedenen Stockwerken mit kleinen überkuppelten Eckzeltbauten versehen, steigt es träumerisch aus den stillen Fluten eines Sees empor.

Akbar der Große, der Vorurteilslose, suchte die altindische Art und Weise neben der moslimischen zu heben und neu zu beleben. Die Hauptmoschee Akbars, deren Bau 1570 begann, steht auf hoher Terrasse in Fathpur Sikri, dem unweit Agra gelegenen Lieblingssitz des Kaisers. An den weitgedehnten Arkadenhof schließt sich im Westen das von drei Kuppeln beherrschte Heiligtum an. Besonders gewaltig sind die Torbauten in der Mitte der Hofseiten; am gewaltigsten ist das 1602 errichtete Südtor, „die hohe Pforte", deren kielbogenförmig geöffnete, mit einer Halbkuppel bedeckte Eingangsnische beinahe die ganze Fassade des Torbaues füllt. Die wirkliche Eingangstür in menschlichen Maßen liegt im Grunde dieser Nische. Schon mehrfach sind uns in der Baukunst des Islams Anlagen dieser Art begegnet, die in durchaus kunstgerechter Weise das Bedürfnis, einen nach außen der Höhe des Gebäudes angemessenen monumentalen Eingang zu gewinnen, mit der Notwendigkeit, ihn von innen als einen nur für Menschen bestimmten Durchgang erscheinen zu lassen, aussöhnen.

Die Hauptpaläste Akbars sind der rote Palast zu Agra, der aus rotem Sandstein erbaut ist, und der große Palast zu Fathpur, den Fergusson „einen steinernen Roman" nennt (Abb. 347). Jener ist durch seine durchaus altindische, kuppellose Anlage mit indischen, reich mit Ornamenten überzogenen Pfeilern im Mittelhof ausgezeichnet, dieser hat durch die fortgesetzten Anbauten an den alten Viereckkern ein malerisches Ansehen erhalten. Am großen Säulenhof Diwan-i-Am liegt die Empfangshalle, in der, von fein durchbrochenen Schranken umgeben, der Thron des Herrschers prangt. Am reichsten sind die kleinen Frauenhäuser ausgestattet, am allerreichsten das Haus der Sultanin Rumi, dessen Gipsabguß im South Kensington-Museum steht. Die indischen Kragsteinpfeiler sind hier über und über mit üppigem eingemeißelten Schmuck von geometrischen, mit Laubwerk gefüllten Linienspielen bedeckt. Merkwürdig im Haus der Sultanin Mariam Zamani ist der offene, fünfstöckige Zeltbau mit seinen reich geschnitzten Pfeilern.

Das Hauptgrabmal, das Kaiser Akbar errichtet hat, ist das 1572 vollendete Mausoleum seines Vorgängers Humayun bei Delhi. Die Seitenflächen des mächtigen Unterbaues aus rotem Sandstein sind durch Bogentore und Blendbogen belebt. Der Hauptbau ist durch acht Seitenvorsprünge mit abgeschrägten Ecken reicher gegliedert. Zwischen diesen Vorsprüngen durchbrechen an allen vier Seiten mächtige kielbogige Tornischen die roten, mit weißem Marmor ausgelegten Sandsteinwände. Die edelgeschwungene hohe Mittelkuppel aus weißem Marmor ist von kleinen offenen Rundkuppelbauten umgeben. Das Grabmal Kaiser Akbars selbst zu Sikandara (Sikandra) ist zugleich die Hauptschöpfung seines Nachfolgers Dschihangir (1605—27). In diesem merkwürdigen Bau tritt nicht sowohl eine Anlehnung an altmohammedanische als an altindische Grabanlagen hervor. Es ist ein mächtiger viereckiger Terrassenbau, von dessen einzelnen, nach außen in Spitzbogenarkaden geöffneten Stockwerken die oberen kleiner sind als die unteren. Die vier unteren Seitenmitten sind mit mächtigen Torbauten, die Eckpavillons jeder Terrasse mit kleinen Kuppeln versehen. Eine vorherrschende Mittelkuppel fehlt jedoch.

Ganz anders, klarer und klassischer, mutet der Stil des Kaisers Dschihan uns an. Typisch für seine Moscheenbaukunst ist die große Moschee zu Delhi, die, namentlich im Außenbau wirksam, für die größte Moschee der islamischen Welt gilt. Auf hoher Terrasse von rotem

Sandstein ein quadratischer Hof von gewaltiger Ausdehnung, dessen Umfassungsmauer an der Mitte jeder Seite mit einem mächtigen, wagerecht gedeckten Torbau, an jeder Ecke mit einem Zwiebelkuppelpavillon geschmückt ist; an der Westseite des Hofes das Heiligtum, das aus höherem Mittelbau und zwei niedrigeren Seitenflügeln besteht; drei große weißmarmorne, mit schwarzen Streifen geschmückte Zwiebelkuppeln über diesen Bauteilen (Abb. 348); zwei kleine Minarette zu beiden Seiten des hohen Kielbogens des Haupteinganges; zwei hohe, schlanke Minarette am Ende der Seitenflügel; alles in rotem Sandstein mit eingelegter Arbeit aus weißem Marmor ausgeführt: so groß, so klar, so regelmäßig und symmetrisch wie kaum

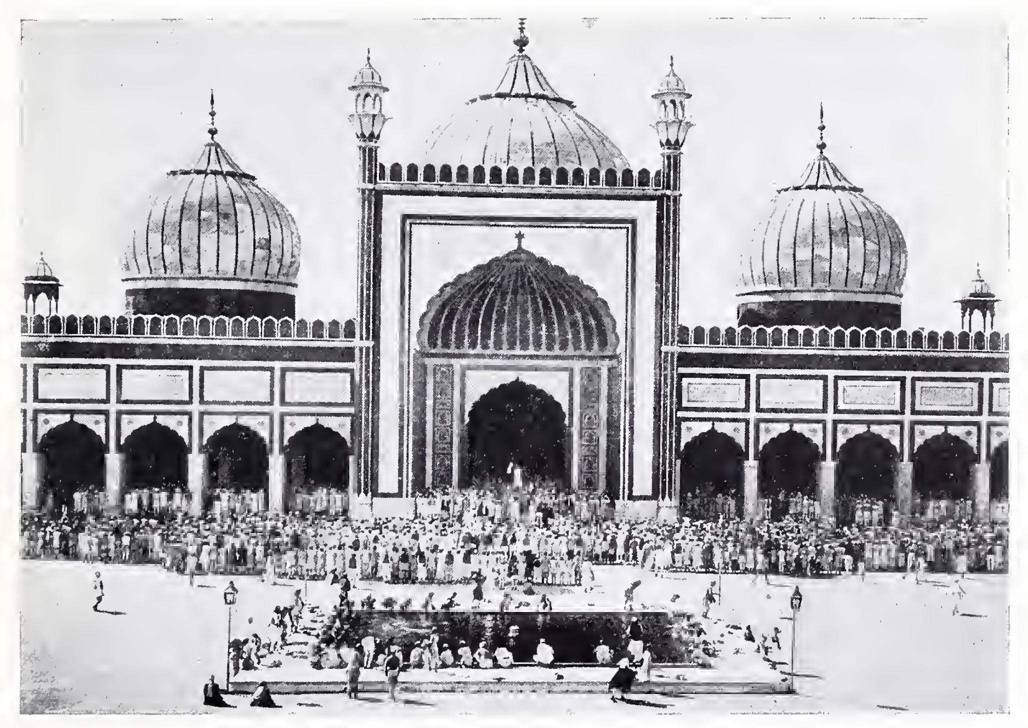


Abb. 348. Die große Moschee zu Delhi. Nach Photographie.

ein zweiter Moscheenbau, in den Einzelformen aber doch schon leerer und äußerlicher als frühere Bauwerke. Ähnlich in der Anlage, aber ohne Minarette, erhebt sich z. B. die kleinere Moschee desselben Kaisers zu Agra, die, ganz aus Marmor erbaut, unter dem Namen der „Perlmoschee“ weltberühmt ist. Das von drei Kuppeln überragte Heiligtum öffnet sich mit sieben ausgezackten Kielbogen unter ebenso vielen kleinen Kuppelzeltbauten auf die Westseite des von einem Bogengange umgebenen Hofes (Taf. 60a).

Typisch für den Palastbau Schah Dschihans sind sein Schloß auf der Feste zu Agra, dessen schönsten und zierlichsten Teil die Terrassenhallen bilden, und sein großer Palast in Delhi, dessen Rückseite sich in den gelben Fluten des Dschamnaflusses spiegelt. Die 120 m tiefe Eingangshalle dieses Palastes, die dem Mittelschiff eines gewaltigen gotischen Domes gleicht, gilt als der großartigste Palastzugang der Welt. Dann folgt ein mächtiger quadratischer Arkadenhof, von dessen Seiten rechts und links sich lange Galerien abzweigen, dann der rechteckige Mittelhof, um den sich die Säle und Gemächer dehnen. Die an drei Seiten offene große

Empfangshalle am Haupthof (Diwan-i-Am), deren ausgezackte Bogen von Doppelsäulen und Pfeilern getragen werden, enthielt in der Nische ihrer Rückwand den prächtigen Kaiserthron. Manche Säle, wie der an allen Seiten offene kleine Empfangssaal (Diwan-i-Khas; Taf. 60b) über dem Flusse, bilden kleine Gebäude für sich; und dieser Audienzsaal, der der reichstausgestattete Raum des Palastes ist, trägt die Inschrift: „Gibt es einen Himmel auf Erden, so ist er hier, ist hier.“ Die Mosaiken in eingelegter Steinarbeit an Wänden und Pfeilern rühren wahrscheinlich von nach Delhi berufenen italienischen Pietra-dura-Künstlern her.

Typisch für den Grabhallenbau Schah Dschihans aber ist das Tadsch-Mahal (Abb. 349) zu Agra, der Grabbau, den der Kaiser zwischen 1630 und 1648 für seine 1629

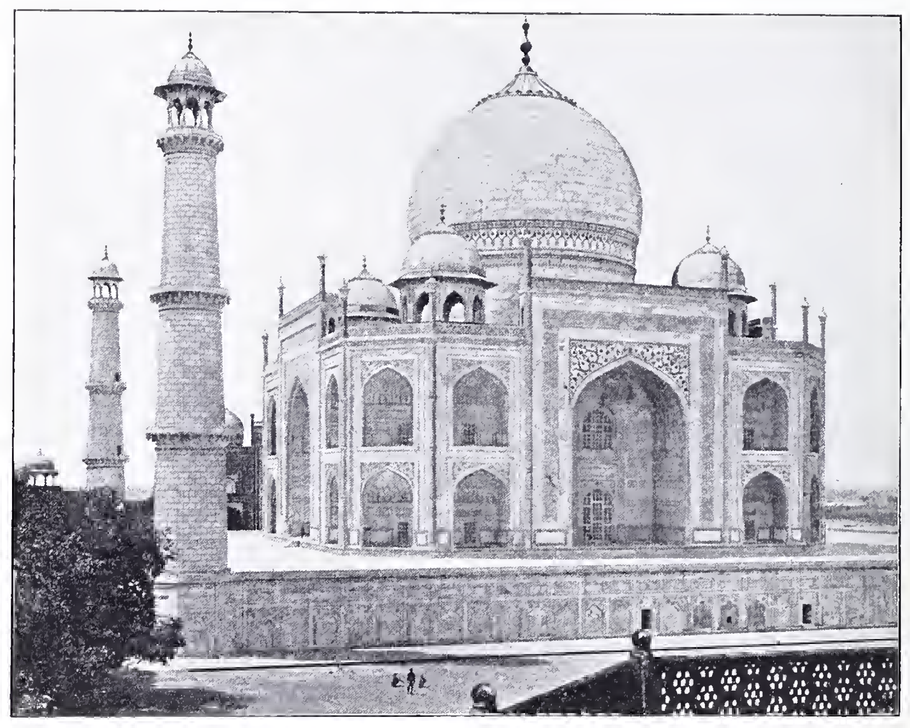


Abb. 349. Das Tadsch-Mahal zu Agra. Nach Photographie von Bourne.

gestorbene Lieblingsgattin errichten ließ. Es gibt englische Schriftsteller, die ihn schlechthin als das schönste Bauwerk der Erde feiern. Die Grabhalle nimmt die Mitte einer gewaltigen, mit vier Ecktürmen und reichen Anbauten geschmückten Viereckterrasse ein. Der Grundriß des eigentlichen Mausoleums zeigt ein Quadrat mit abgeschnittenen Ecken, innerhalb dieses Grundrisses aber in streng zentraler Anlage ein System von Rundsälen und Kreuzsälen, die unter sich und mit den kielbogigen Eingangsnischen durch Gänge verbunden sind. Der größte Mittelraum, über dem sich die Kuppel erhebt, bildet ein Achteck. Die Kuppel ist eine Doppelkuppel; die innere ist halbkugelförmig gewölbt, die äußere, nur für die Wirkung nach außen berechnet, steigt, das Ganze beherrschend, in Zwiebelform über einem zylindrischen Unterbau („Trommel“ oder „Tambour“) empor. Eingelegte und durchbrochene Marmorarbeit verziert alle Teile des Gebäudes. Selbst die Fenster des Mittelachtecks bestehen aus reich gemusterten durchbrochenen und durchscheinenden Marmorplatten. Streitig ist, ob dieses „Wunder der Welt“ von europäischen Baumeistern —

ein Venezianer und ein Franzose kommen in Frage — entworfen und nur von indischen Bauhandwerkern ausgeführt worden oder ob es wenigstens seinem Grundriß und seinem Aufbau nach durchweg persisch-indischen Ursprunges ist. Daß europäische Arbeiter an der Ausführung und an der Ausschmückung des Baues mit Pietra-dura-Mosaiken geholfen, steht fest. Ein so vorsichtiger Forscher wie Vincent Smith bleibt dabei, das Tadsch-Mahal „als das unvergleichliche Erzeugnis einer Vermählung europäischen und asiatischen Geistes" zu bezeichnen.

Wir stehen daher hier schon wieder an der Grenze der echt orientalischen Kunst; und in der Tat brach bald nach dieser Zeit der Einfluß Europas sich auch in der indischen Baukunst



Abb. 350. Das „Schloß der Winde" in Dschaipur. Nach Photographie von Clifton u. Co. in Bombay.

immer unaufhaltsamer Bahn: so in den Grabbauten zu Golkonda und Maisur, so vor allen Dingen in Lakhnau, der Hauptstadt der nordindischen Landschaft Audh; so auch in Dschaipur, dessen Maharadscha-Palast ein vielbewunderter Bau des 18. Jahrhunderts ist. An der fünfstöckigen Schauseite des als „Schloß der Winde" (Hawa-Mahal) bekannten Teiles dieses Palastes (Abb. 350) ragen an Stelle der Wände mehr als 50 reich verzierte Erker hervor. Der Bastardstil, der in den zum Teil erst im 19. Jahrhundert errichteten Prachtbauten Lakhnaus zutage tritt, bezeichnet vollen Verfall; und die europäischen Stilarten, die die englischen Eroberer schließlich ihren neuen Hauptstädten aufpfropften, brachten keineswegs die Keime einer neuen, gesunden Kunstentwickelung ins Land.

An die Baukunst schließt sich in Indien, wie im Gesamtgebiet der moslimischen Kunst, fast alles an, was von größeren Werken der Bildhauerei und der Malerei erhalten ist. Als

monumentale Bildwerke kommen hier nur die großen, manchmal mit Reitern versehenen Elefanten in Betracht, die, wie in altindischer Zeit, an Festungstoren und ähnlichen Orten aufgestellt wurden. Wahrscheinlich wurden sie nach wie vor von Hindu-Händen ausgeführt. Zerstückte Überreste solcher Elefanten sind noch am Eingang der Hofburg Akbars in Fathpur Sikri zu sehen. Aurang-Seb, der von der Freigeisterei seiner Vorgänger zur sunnitischen Rechtgläubigkeit zurückkehrte, ließ die Elefanten und Reiter dieser Art überall zertrümmern.

Die reichen Verzierungen in flacherhabener Steinarbeit, mit denen auch in Indien Wandfelder, Umrahmungen, Pfeiler und Sarkophage, wie der des Akbar in seiner Grabhalle zu Sikandra, geschmückt sind, bestehen fast ausschließlich aus vielverschlungenen geometrischen Linienspielen und Pflanzenmotiven. Von Lebewesen werden hier höchstens Vögel, Schmetterlinge und andere Insekten zugelassen. Eine indische Besonderheit ist die ganz oder halb durchbrochene und dann mild durchscheinende Marmorarbeit, wie sie namentlich an absperrenden Schranken, einschließlich der Fenster, beliebt war. Berühmt sind die in dieser Art aus Sandstein geschnittenen, zugespitzten Halbkreisfenster der Moschee Sidi Sayyads von 1500 zu Amehdabad. Besonders schön ist das Fenster mit dem Gartenmotiv, das Palmen und Blütenbäume mit Arabeskenzweigen füllen. Das schönste Beispiel aus der Zeit Schah Dschihans ist das prächtige Marmorschrankenwerk um den leeren Sarg des Tadsch-Mahal zu Agra (Abb. 351). Seiner reich durchbrochenen Arbeit liegen geometrisierte Pflanzenmotive zugrunde.

Eine Malerei mit großen Figuren hat es auch im moslimischen Indien nur in den Palästen der Fürsten gegeben: die Überlieferung und die erhaltenen Reste reichen aber nicht aus, uns den Umfang, den Inhalt und die Art dieser Wandmalerei greifbar zu vergegenwärtigen. Die Wandmalereien in dem Hause der Hofburg zu Fathpur Sikri, das für die Wohnung der christlichen Gattin Akbars namens Bibi Miriam gilt, sind schlecht erhalten. Sie scheinen Darstellungen aus Firdusis „Königsbuch" zu enthalten und von persischen Künstlern ausgeführt zu sein.

Kleinere Bilder erscheinen auch in Indien auf glasierten Baufliesen, wie sie, von Turkestan (Samarkand) und Persien herübergekommen, namentlich im Nordwesten Indiens hier und da zur künstlerischen Ausschmückung der Gebäude verwandt wurden. Die ältesten Fliesenverkleidungen an Grabbauten zu Multan in Nordwestindien sollen dem 13. und 14. Jahrhundert entstammen. Kacheln des 15. Jahrhunderts von Gor in Bengalen werden im South Kensington-Museum aufbewahrt. Befremdend lauten die Berichte über die aus bemalten Glanzkacheln zusammengesetzte Darstellung einer streng stilisierten Bananenpflanzung mit grünen Blättern und gelben Stämmen an den Außenwänden des im 16. Jahrhundert erbauten Palastes eines Radscha zu Gualior. Lahor ist der Hauptsitz dieser Kunst zur Zeit der Kaiser Dschihangir, Dschihan und Aurang-Seb. Berühmt ist der mächtige Kachelfries an den Mauern der Feste. Auf den gelbgrundigen Kacheln sind in schwarzblauer Farbe mit grasgrünen Zutaten Elefantenreiter, kämpfende Elefanten, Spiele und andere Vorgänge abgebildet. Den glänzendsten Kachelschmuck, auf dem meist sprießende oder in Vasen gesetzte Pflanzen dargestellt sind, trägt die kleine, 1634 errichtete Moschee des Wazir Khan zu Lahor. Lebendige Tier- und vornehm stilisierte Blumenbilder zeigen indische Kacheln des South Kensington-Museums. Auf einer von ihnen sieht man auf grünem Grunde eine schwarz umrissene Frauengestalt, auf einer anderen Antilopen und Blumen auf gelbem Grunde.

Das eigentliche Gebiet der indischen Malerei aber ist, wie das der persischen, die sogenannte Miniaturmalerei, die Buchmalerei, der sich die Malerei auf einzelnen für Sammelmappen bestimmten Blättern anreiht, und die Bildnismalerei auf Papier, neben der in

neuerer Zeit eine feine, alles Beiwerk sorgfältig auspinselnde Miniaturmalerei auf Elfenbein in den Vordergrund tritt. Daß diese ganze indische Buch- und Kleinmalerei, die erst mit den Moguln in Indien eingezogen, von der persischen abhängt, läßt sich denken; und doch sind die indischen Miniaturen mit ihren feinen, ausdrucksvollen Bildnissen, ihren stimmungsvollen, in atmosphärischen Licht- und Schattenwirkungen getauchten Landschaften, ihrer reinen, zarten Wiedergabe aller Formen, selbst der nackten, an die die Perser sich niemals herangewagt, von einer besonderen Empfindung beseelt, die uns Europäern vielleicht nur darum wahlverwandter erscheint, weil sie vielfach wirklich von europäischen Vorbildern beeinflußt worden. L. H. Fischer,

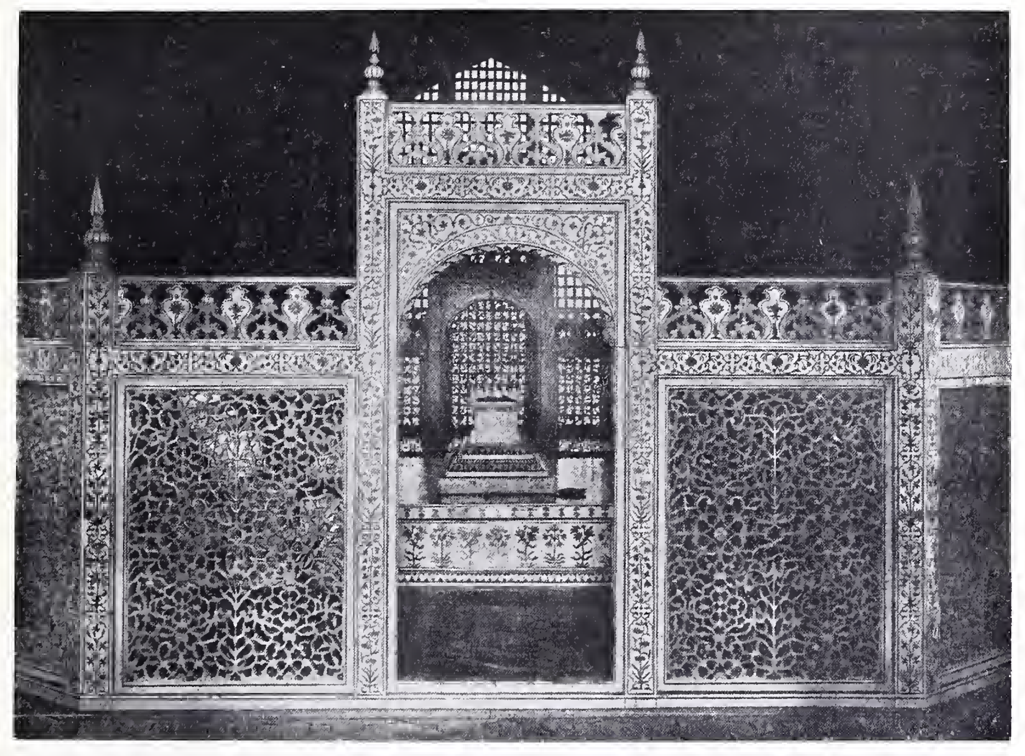


Abb. 351. Marmorschranken um den leeren Sarg im Tadsch-Mahal zu Agra. Nach Photographie von Clifton u. Co. in Bombay.

der uns vor einem Menschenalter die indische Malerei näher zu bringen versuchte, hebt als Besonderheit der indischen „Miniaturen" die starke Versetzung ihrer Deckfarben mit Bindemitteln hervor, die sie der Temperamalerei nähern, ein Verfahren, dessen Notwendigkeit mit der Hitze und Feuchtigkeit der indischen Tropenluft begründet wird. Zusammenfassend haben neuerdings Havell und Vincent Smith den besten Überblick über die indische Kleinmalerei gegeben, hat Coomaraswamy im besonderen die Bildniskunst dieser Mogul-Malerei trefflich gewürdigt.

Weiter als bis zum Großmogul Akbar läßt die indische Miniaturmalerei sich nicht zurückverfolgen. Die Namen von zahlreichen berühmten Malern, die an seinem Hofe gelebt haben, sind überliefert; und es wird ausdrücklich berichtet, daß sich unter diesen viele Perser befanden, die die Lehrer der jungen indischen Maler waren. Von Persern rühren daher auch die Bilder aus der Zeit der früheren Großmoguln her. Genannt sei zunächst die raumlose Goldgrunddarstellung der Art Gallery zu Kalkutta, die, 1534 in Indien von Schapur von

Khorassan gemalt, eine musikalische Unterhaltung veranschaulicht. Selbst von den vier nach der Überlieferung berühmtesten Malern am Hof Akbars werden zwei, von denen der eine, Mir Sayyid Ali, aus Täbris, der andere, Schirinkalam, aus Schiras stammt, als Perser bezeichnet. Der berühmteste der indischen Maler dieser Schule, Daswanth, wird als Schüler des Schirinkalam genannt. Er soll auch Wandgemälde gemalt haben. Manche hielten aber den Inder Basawan für noch bedeutender als ihn. Namentlich in den landschaftlichen Hintergründen und in der Treffsicherheit seiner Bildnisse soll er jenem noch überlegen gewesen sein. Die Namen der übrigen Hofmaler Akbars oder gar seiner Nachfolger aufzuzählen, würde uns nicht weiterbringen.

Viele dieser Namen, unter ihnen auch der Basawans, sind in dem „Akbar-Buch" (Akbar Nameh) vertreten, von dem 117 Bildblätter im South Kensington-Museum bewahrt werden. Havell, der Enthusiast, bezeichnet ihre Durchführung als zart und fein, ihre Färbung aber als schwer. Die Blätter erscheinen als Nachahmung der persischen Buchbilder der Timuriden-Zeit.



Abb. 352. Bildnis des Sada, in der Art Gallery zu Kalkutta. Nach E. B. Havell.

Der Maler Mansur, der an Dschihangirs Hof lebte, stand auf der Höhe der indisch-persischen, offenbar durch die chinesische beeinflußten, außerst feinfühligen Tiermalerei. Zu seinen schönsten Blättern gehört der prächtige weiße Kranich in der Art Gallery zu Kalkutta.

Als bedeutendes Sammelalbum aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sei Dara Schukohs Album im British Museum hervorgehoben. Das einzige seiner Blätter, das eine Künstlerbezeichnung, die des Mohammed Khan, trägt, stellt, schattenlos licht, mit Gold gehöht, einen jungen Mann in gelbem Kleide und grünem Turban dar, der vor einem goldenen Tische mit einer Blumenvase und kostbaren Krügen kniet, in deren Betrachtung er versunken ist.

Als Beispiele von indischen Albumblättern mit landschaftlichen Nachtwirkungen, die durch künstliches Licht „impressionistisch" durchbrochen werden, hat Havell aus der Art Gallery zu Kalkutta die Darstellung des nächtlichen Rittes eines Prinzen mit seiner Prinzessin und einer nächtlichen Jagd in waldigem Flußtal veröffentlicht.

Von den Albums des British Museum sei noch das von Sir Joshua Reynolds bewunderte (Brit. Mus. Add. 18801) von 1661 hervorgehoben, von dessen Blättern das des Mohammed Nadir von Samarkand mit den drei Fürstenbildnissen zeichnerisch die Bildniskunst dieser Zeit in bestem Lichte zeigt.

Im „Feketin-Zimmer" des kaiserlichen Schlosses zu Schönbrunn sind die ganzen Wände bis zur Decke mit indischen Bildblättern guter Art in barocken Rahmen getäfelt. Eine reich illustrierte Blumenlese von persischen Dichtern, die in Akbars Auftrag geschrieben wurde, befindet sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Auch die öffentlichen Sammlungen in Paris und München sowie zahlreiche Privatsammlungen in Berlin, Paris und England sind neuerdings durch indische Bildblätter bereichert worden. Die indischen Bildnisblätter bilden alles in allem den Zweig der indischen Malerei, dessen Früchte unserem Geschmack am unmittelbarsten zusagen. Wie im Schrifttum der Mogulnhöfe die Lebensbeschreibungen, so nehmen in ihrer Malerei die Bildnisse der Herrscher den ersten Platz ein. Merkwürdig ist, wie gut die indischen Bildnismaler, obgleich sie die Dargestellten oft von jeder beliebigen Seite

wiedergeben, auch die strenge Profilstellung künstlerisch beherrschten (Abb. 352). Die älteren Großmoguln wurden noch von echten Timuridenmeistern dargestellt. Bhagawatis Darstellung Humayuns inmitten seiner Verehrer im British Museum folgt, wie Coomaraswamy sagt, noch sklavisch einer fremden Überlieferung. Der indische Mogulstil, der unter Akbar einsetzte, erreichte unter Dschihangir den Höhepunkt seiner Kraft und Frische, neigte unter Dschihan zur Überreife und Verfeinerung und verlor sich nach dieser Zeit bis zu seinem Erlöschen im 18. Jahrhundert bei äußerlicherer Auffassung der Persönlichkeiten in technische Probleme und Spielereien. Als reife, in Farben ausgeführte Bildnisse der Zeit Dschihangirs seien das feine Profilbild seines Bruders Parwiz und das des untersetzt dastehenden Radscha Man Singh, beide im British Museum, genannt; als schwarz-weiße Pinselzeichnungen schließen sich Bildnisse von der Hand Mir Haschims in derselben Sammlung an, das des Mirza Nanzah und das geistreiche Profilbild des schwarzbärtigen Hakim im hellen Turban. Von der Hand desselben Meisters besitzen die Berliner Museen das stimmungsvolle Blatt, das zwei berühmte Scheiks der Sufi-Sekte in großer Landschaft einander gegenüberhockend zeigt. Den Stil der Zeit des Schah Dschihan kennzeichnen z. B. in der Art Gallery zu Kalkutta das Bild eines Dichters, der, nach links gewandt, seine Schriftrolle mit beiden Händen fassend, in langem geblümten Talar zwischen sprießenden Blumen, im übrigen aber ohne ausgeführten Hintergrund dargestellt ist, im India Office zu London aber das Bildnis des „Mannes mit dem Habicht", das den besten Blättern Holbeins an die Seite gesetzt zu werden pflegt. Auch an größeren Gruppenbildern, die meist feierliche Vorgänge am Hofe darstellen, fehlt es nicht. Auf der Münchener Ausstellung 1910 kam z. B. „die Hofhaltung Dschihangirs" aus der Sammlung Schulz in Berlin zum Vorschein. Die mohammedanische Ausstellung von 1910 in München und die Buchkunstausstellung von 1914 in Leipzig boten überhaupt reichliche Gelegenheit, unsere Kenntnis der ganzen islamischen Buchkunst zu erweitern. Sie in die Verfallzeit des 18. Jahrhunderts zu verfolgen, aber würde uns hier nicht fördern.

Auch das übrige indische Kunstgewerbe, das hier nur flüchtig gestreift werden kann, können wir, von den Metallarbeiten abgesehen, kaum über die Zeit der mohammedanischen Einfälle hinaus zurückverfolgen; und wenigstens die indischen Gewebe, so berühmt sie schon im Altertum waren, und die Arbeiten der indischen Kunsttöpferei, so lange auch diese schon auf indischem Boden geblüht, treten uns in den erhaltenen Stücken als Sprossen der persischen oder hochasiatischen Kunst entgegen. Die bekannten indischen Lackarbeiten sind Ableger der chinesischen und persischen Werke dieser Art. Verhältnismäßig neuen Ursprungs scheinen auch die Ebenholzarbeiten mit Elfenbeineinlagen zu sein, die heute in Indien so beliebt sind. Unter persischem Einfluß steht auch die Ziergefäßbildnerei, und die glasierten Tongefäße Indiens zeichnen sich durch die Reinheit und Anmut ihrer Formen sowie durch die keusche Anschmiegung ihrer reichen, flächenhaft stilisierten Blütenornamentik an diese Formen der Gefäße aus. Vielfach wiederholte, regelmäßig versetzte Blumen, die oft in Kobalt oder Türkisblau mit violetten Zutaten auf weißem Grunde stehen, decken die verzierten Teile vollständig, aber ohne Überfüllung.

Ausgegangen von der alten Kunst des Mittelmeerbeckens, die ihrerseits altmesopotamische und sassanidische Einflüsse aufgenommen hatte, trifft die Kunst des Islams auf ihrem Wege gen Osten überall mit alteinheimischen Überlieferungen zusammen und trägt das ihre bei zur Verschmelzung der westlichen und der östlichen Kunstanschauungen.

IV. Die islamische Kunst in Kleinasien und der Türkei.

1. Die seldschukische Kunst in Kleinasien.

Der Herrschaft der osmanischen Türken, die von Kleinasien nach Europa übergriff, ging die Herrschaft der seldschukischen Türken über Kleinasien voraus. Die seldschukischen Turkmenenscharen, deren Name auf ihren 1030 gestorbenen Führer Seldschuk zurückweist, hatten sich aus dem turkestanischen Hochasien seit dem Beginn des 2. Jahrtausends unserer Zeitrechnung über die persischen und mesopotamischen Provinzen des Kalifenreiches ergossen. Um 1055 wurde ihr Führer Togrul-beg Emir des Kalifen von Bagdad. Zu einer eigenen Gesittung schwangen die Seldschuken sich auf, nachdem sie unter Suleiman, der 1086 starb, Kleinasien, bis auf die Küsten, erobert und hier das Reich Rum gegründet hatten, dessen Hauptstadt das alte Ikonion (Konia) wurde. Unter Ala-eddin Kai Kobad I. (1220—37) erhob sich Konia zu einer Stätte blühender Kunstpflege, der das Andringen der Mongolen freilich bald genug ein Ende bereitete. Der letzte Fürst der Seldschuken-Dynastie starb 1307. Das Erbe ihrer Nachfolger in der Karaman-Dynastie fiel den osmanischen Türken zu. Bajesid I. hatte Konia schon 1392 belagert. Im Jahre 1466 wurde es von Mohammed II. erobert.

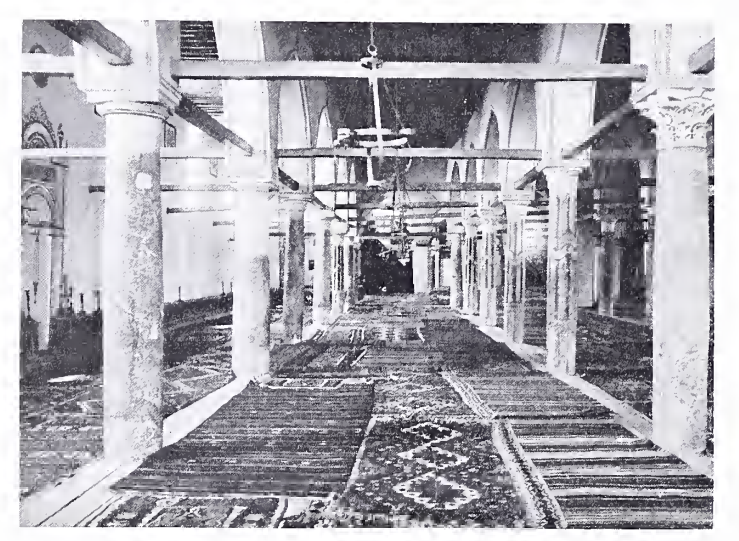


Abb. 353. Das Innere der Moschee Ala-eddins in Konia. Nach Photographie.

Die Seldschukenkunst im Sultanat Konia, die höchstens 100 Jahre, hauptsächlich während unseres 13. Jahrhunderts, blühte, war ein Ausläufer der persischen Kunst, die die Seldschuken sich auf ihrem Siegeszuge durch Persien und Mesopotamien angeeignet hatten. Viele ihrer Künstler waren nachweislich persischer Herkunft. Seldschukischen Ursprungs waren schon die mit Ziegelmosaik bedeckten Grabtürme von 1162 und 1156 zu Nachtschewan auf persischem Boden (S. 413). Einer besonderen Entwickelung aber erfreute sich die seldschukische Baukunst in Kleinasien, wo sie schließlich auch einige byzantinische Elemente aufnahm. Beeinflußt wurde sie in Kleinasien durch das Steinmaterial, das ihr hier reichlich zur Verfügung stand. Bildete der in der islamischen Welt übliche Backsteinbau auch den Kern ihrer Bauten, so errichtete sie doch die Torbauten, die Triumphbogen, die Säulen, die Kapitelle und anderen Schmuckteile der Außenseiten und des Inneren aus Stein oder benutzte reich mit ausgemeißelten Ziermustern versehene Marmorplatten zu ihrer Verkleidung. Die Ziegelkunst der Baukeramik, die die Seldschuken aus Persien mitgebracht, wurde daneben aber keineswegs vernachlässigt, ja der Eindruck der seldschukischen Bauten beruht zum großen Teil auf dem Ziegelmosaik und dem prächtigen Fayencemosaik ihrer Ausstattung.

Unsere Kenntnis der Seldschukenbauten in Kleinasien verdanken wir namentlich den Untersuchungen Sarres; über die seldschukische Ornamentik hat Max Deri einen Beitrag geliefert.

Der älteste kleinasiatische Seldschukenbau hat sich in Akschehir erhalten, das 75 km nordwestlich von Konia an der Bagdadbahn liegt. Die prachtvolle Tasch-Medressee und die neben ihr gelegene Moschee stammen aus dem Jahr 1216, sind aber 1260 erneuert worden. Das runde, in drei Absätzen und einem dünneren Aufsatz ansteigende Minarett ist mit einem rautenförmigen Ziegelmosaikmuster bedeckt, zeigt aber auch noch Reste eines blauen Fayenceschmuckes. Die Schauseiten der Moschee, deren Eingang durch zwei Spitzbogen führt, und der Medressee, deren Tornische mit einem Stalaktitengewölbe bedeckt ist, sind mit weißem und rot geadertem Marmor verkleidet.



Abb. 354. Kanzel und Mihrab der Moschee Ala-eddins in Konia. Nach Photographie von Dr. Hugo Grothe in Leipzig.

In Konia selbst ist von dem Palast Ala-eddin Kai Kobads von 1221 nur eine Quadermauer mit Blendnischen und einer Rundbogengalerie erhalten, die einer zerstörten byzantinischen Kirche entlehnt zu sein scheint. Ala-eddins 1221 vollendete Moschee bildet auf der Grundlage eines unregelmäßigen Vierecks nach altarabischer Art einen flachgedeckten Säulensaal, dessen 44 vorislamischen Bauten entlehnte Säulen durch weite Spitzbogen verbunden sind (Abb. 353). In der Gebetsnische, die in einem Kuppelanbau liegt, hat sich der ursprüngliche Fayenceschmuck nicht so vollständig erhalten wie in den Überführungsdreiecken unter der Kuppel. Reich verschlungene geometrische Linienornamente stehen hier getrennt neben Pflanzenranken-Arabesken. Oft genannt ist die schön geschnitzte Holzkanzel von 1155 (Abb. 354).

Aus der Zeit von 1219 bis 1236 stammt die ursprüngliche Anlage des Rasthauses Sultan Han, zwei Tagereisen nordöstlich von Konia. Erhalten sind hauptsächlich das stattliche, reich geschmückte Eingangstor zum Hofe mit seinen hochgestreckten Spitzbogen und seiner krausen

Stalaktitennische und die nicht minder reich verzierte Eingangspforte, die vom Hof in die mit spitzbogigen Tonnengewölben bedeckte Moschee führt. „In der Dekoration der beiden Portale", sagt Sarre, „hat die Kunst der Seldschuken das Vollendetste geleistet, dessen sie fähig war." Es handelt sich hier nicht um Fayencemosaik, sondern um Marmormeißelung. Die reichen Sternmuster, die den Ton angeben, überziehen die Bauglieder „wie ein Durchbruchmuster, das den Grund sehen läßt", und die senkrechten Zierstreifen, die sich überall einfügen, wirken wie kostbar gewirkte Bänder mit reichem Netzwerk.

Der schönste Bau Konias selbst ist die Sirtscheli-Medressee von 1243. In den von Hallen, hinter denen die Schulzellen liegen, umgebenen Hof führt ein prächtiger Torbau, dessen Außenseite, aus Steinquadern errichtet, ähnlich verziert ist wie die des Sultan Han, wogegen seine Innenseite mit Ziegelmosaik bedeckt ist, dessen abwechselnd glasierte und unglasierte Ziegel Rautenmuster bilden. Die dem Eingangstor an der Hinterwand des Hofes gegenüberliegende, zwischen zwei gekuppelten Grabbauten eingespannte große Hauptnische aber, deren breiter Kielbogen ursprünglich rechteckig umrahmt war, ist mit den schönsten hell- und dunkelblauen Sternmustern, Arabesken und Inschriftbändern in Fayencemosaik geschmückt (Abb. 355).

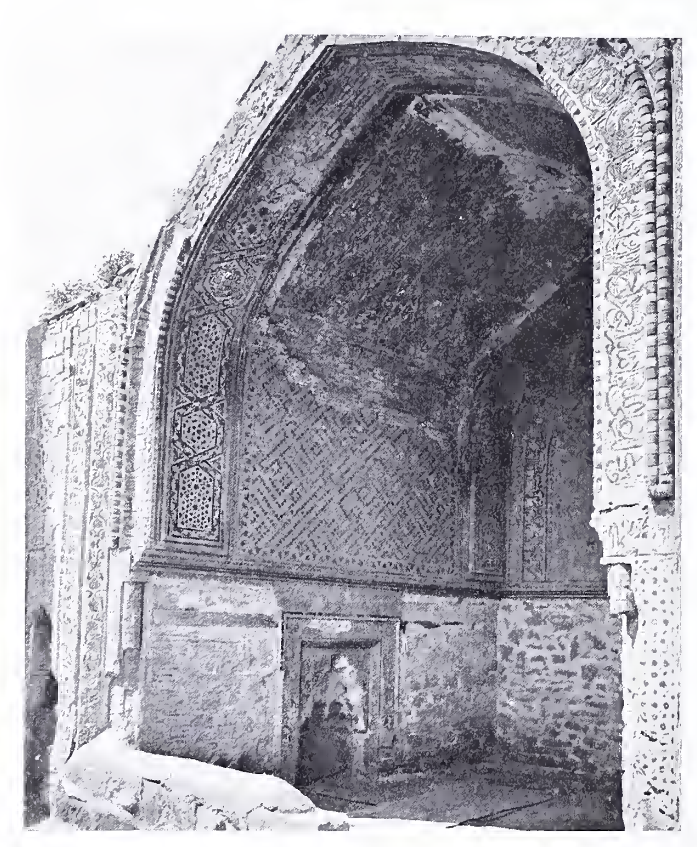


Abb. 355. Bogennische der Sirtscheli-Medressee zu Konia. Nach Photographie.

Dann folgt die Medressee des Kara Tai zu Konia, die 1251—52 errichtet wurde. Durch das reich mit durcheinandergeflochtenen Zickzackbändern und Bogenbändern verzierte, von byzantinisch dreinblickenden gewundenen Säulen beiderseitig begrenzte, durch eine Stalaktitennische im Spitzbogen vertiefte Marmortor betritt man die Medressee, deren quadratischer Mittelhof von einer weiten, oben geöffneten Kuppel bedeckt ist. Alle Räume dieses Baues prangten im herrlichsten, blau mit leichten anderen Farbenzutaten erstrahlenden Fayencemosaik-Schmuck, der großenteils erhalten ist.

Etwas später entstand, nach Sarre, die Indschee Minareli Dschami, deren Grundriß dem der Kara Tai-Medressee verwandt ist. Der ganze Mittelvorsprung der Steinfassade ist hier als Umrahmung der flachbogigen Eingangsnische, die mit großen, durch Bohren und Kerben gefiederten Blattwedeln geschmückt ist, einheitlich und großzügig in derber Plastik gegliedert.

aber noch mit feinem Arabeskenflechtwerk übersponnen. Nahe verwandt erscheint die 1258 entstandene Sahib Ata-, Laranda- oder Energee-Moschee mit ihrer hohen, stalaktitengeschmückten Nische im Eingangsbau (Abb. 356), mit ihrer derb plastisch verzierten Vorderseite und mit ihren beiden gerippten und mit Ziegelmosaik geschmückten Minaretten, von denen nur eines erhalten ist. Die Gebetsnische, die mit Stalaktitenzellen gewölbt ist, ist mit köstlichem Fayencemosaik geschmückt, dessen fein geschwungenes Rankenmuster dunkelblau auf hellblauem Grunde steht. Die 1269 als Grabbau errichtete Türbee des Fachr eddin Ali wirkt hauptsächlich durch ihren künstlerischen Fayenceschmuck, in dem, zum ersten Male in Konia, geometrische und pflanzliche Motive miteinander verflochten erscheinen.

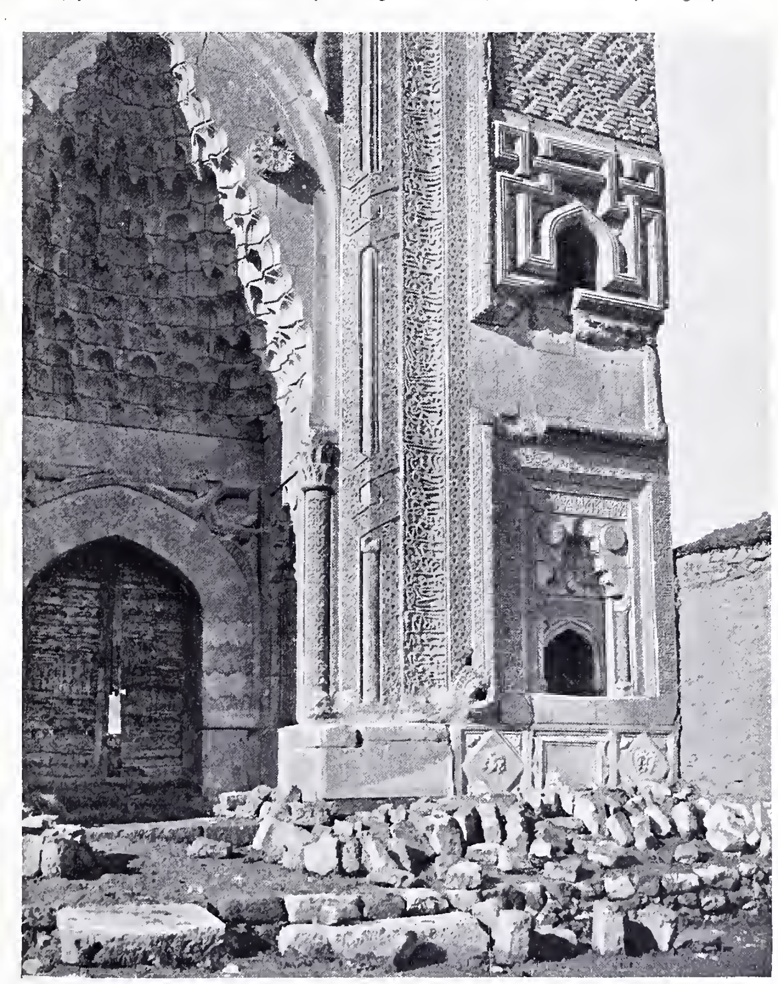


Abb. 356. Stalaktitennische und Wandschmuck des Portals der Sahib Ata-Moschee in Konia. Nach Photographie.

Die Weiterentwickelung, die jenseits der eigentlichen Seldschuken-Zeit liegt, zeigt dann die Hatuniee-Medressee von 1381 in Karaman (südöstlich von Konia), der Hauptstadt der Karaman-Dynastie, der auch die Hauptmoscheen von Kutahia angehören. Durch die niedrige, flachbogige Pforte in der spitzbogig umrahmten Stalaktitennische der Marmorfassade der Hatuniee (Abb. 357) betritt man den von spitzbogigen Säulenhallen eingefaßten Hof, an dessen Rückseite sich der gewaltige Liwan (Haupthalle) in mächtigem Kielbogen öffnet. Als hier zutage tretende Veränderungen in den Ziermustern bezeichnet Deri: „das Vergrößern und Vergröbern der Motive, das Vermischen geometrischer und vegetabiler Ornamentik, das Naturalisieren der Blüten- und Blattformen und das ‚Füllen‘ der einzelnen ornamentalen Elemente“. Der Mihrab des Liwan, der aus prächtigen farbigen Emailziegeln zusammengesetzt ist, befindet sich jetzt im Osmanischen Museum zu Konstantinopel.

In verschiedenen Museen müssen wir uns überhaupt nach Einzelstücken der seldschukischen Stein- und Stuckbildnerei, Holzschnitzerei und Fliesenmalerei umsehen. Die seldschukischen Steinbildwerke von Monumentalbauten, die ins Museum von Konia gekommen sind, hat Sarre veröffentlicht. Die im Wappenstil einander zugewandten gekrönten Flügelgenien, die von einem der Tore der gewaltigen Umfassungsmauern der Stadt stammen, sind in starkem Relief (Abb. 358) nicht gerundet, sondern flächig behandelt. Die Oberkörper und Köpfe sind von vorn, die Arme und Füße von der Seite gesehen. Der Stil ist derb, dem monumentalen Zweck des Bildwerkes angemessen. Der Doppeladler mit Greifenköpfen ist lehrreich, weil wir sahen, daß auch der älteste bekannte Doppeladler, der der hettitischen Kunst (Bd. 1, S. 157), in diesen Gegenden gefunden worden. Durch ihre Naturnähe an einzelne persische glasierte Tonreliefs erinnern dagegen die Bruchstücke einer steinernen Türumrahmung, die ein geflügeltes Einhorn darstellen, das einmal eine Antilope, ein anderes Mal einen Elefanten verfolgt. Das in Biredschik am Euphrat noch erhaltene Monumentalrelief seldschukischer Herkunft ist schon oben (S. 387) erwähnt worden. Von den hierher gehörigen Stuckreliefs des Museums zu Konia soll das Reiterstück aus dem Palaste Ala-eddins stammen.

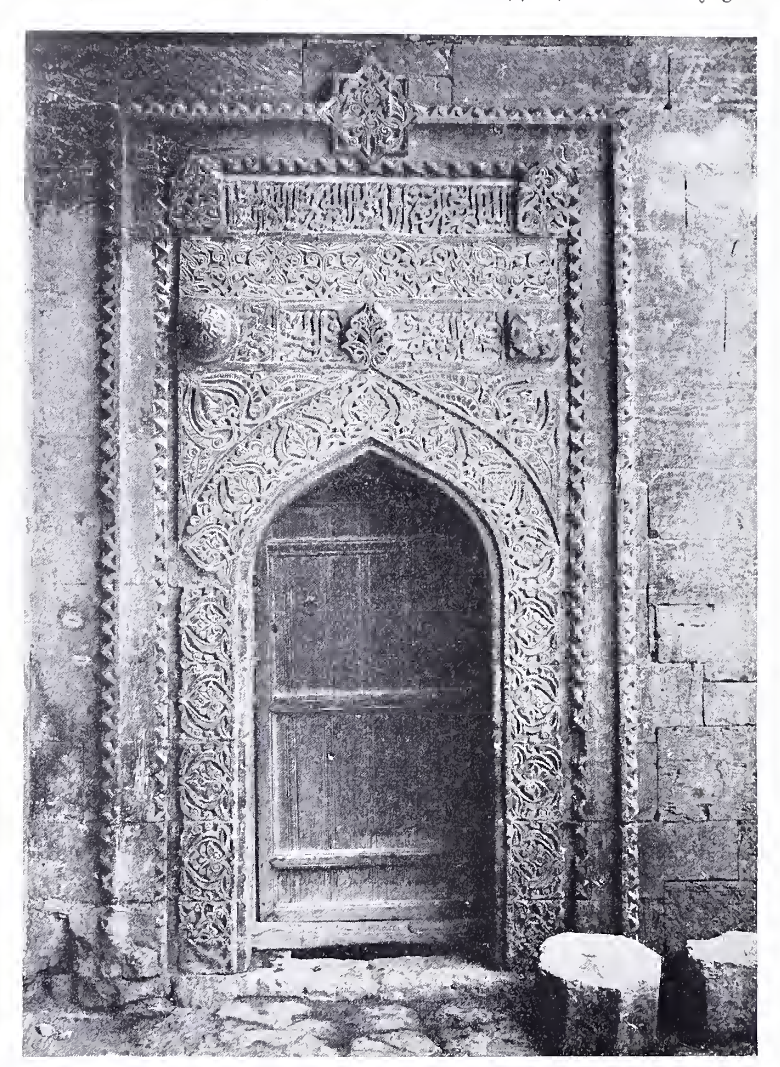


Abb. 357. Portal der Hatuniee-Medresse zu Karaman. Nach Photographie von Dr. Hugo Grothe in Leipzig. (Zu S. 445.)

Von den Holzschnitzereien dieser Gegenden ist die schöne, aus Nußbaumholz geschnitzte Kanzel der Moschee Ala-eddins (Abb. 354) dieser, wie schon bemerkt, verblieben. Ein fein mit Arabesken und Schriftbändern verzierter Koranständer dieser Moschee aber ist ins Osmanische Museum in Konstantinopel gekommen, das auch eine Holztür aus der Laranda-Moschee besitzt.

Bemalte sternförmige Fliesen aus Konia, deren eine einen Lautenspieler veranschaulicht, während die andere eine stilisierte Palme zwischen zwei Menschengestalten mit Nimben darstellt, besitzen die Berliner Museen. Die teils unter, teils über der Glasur gemalten Bilder sind in Grün, Blau, Rotbraun, Hochrot, Weiß und Gold gehalten. Sarre nimmt wohl mit Recht an, daß es sich um kleinasiatische Nachbildungen von persischen Fliesen der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts handle.

Trümmer und Bruchstücke sind es zumeist nur, die sich von der künstlerischen Herrlichkeit des Sultanats Konia im 13. Jahrhundert erhalten haben; aber sie genügen, um das alte Ikonion, seit Schienenstränge es mit Europa verbinden, zu einem ersehnten Reiseziel formen- und farbenfroher Kunstfreunde zu machen.

2. Die Kunst der osmanischen Türken.

Die osmanische Türkenkunst folgt zeitlich und entwickelungsgeschichtlich auf die seldschukische; und gerade, weil diese Türken im engeren Sinne nicht nur die jüngsten, sondern in der Gegenwart auch die hauptsächlichsten Beherrscher und Kulturträger des Islams sind, stellen wir ihre Kunst an den Schluß unserer Betrachtung. In Kleinasien begannen auch die osmanische Herrschaft und die osmanische Kunst. Der Seldschukensultan Ala-eddin hatte den von den Mongolen westwärts gedrängten stammverwandten Turkmenenhorden nicht ungern Wohn- und Weideplätze bei Angora angewiesen, von wo aus sie schon unter ihrem Führer Ertogrul (1231 bis 1288) ihr Gebiet auf Kosten ihrer byzantinischen Nachbarn bereicherten. Ertogruls Sohn und Nachfolger Osman I. (1288 bis 1326) gab dem Stamm seinen Namen. Osman starb gleich nach der Eroberung Brussas, das sein Nachfolger Sultan Orkhan 1326 zur Landeshauptstadt machte. Auf europäischem Boden faßten die Osmanen 1354 durch die Besetzung Gallipolis an den Dardanellen Fuß. Adrianopel, das 1361 durch Murad I. erobert wurde, blieb die Hauptstadt des osmanischen Türkenreiches, bis es seine Würde an Konstantinopel abtrat, in das Mohammed II. 1453 als Sieger einzog.



Abb. 358. Geflügelter Genius. Seldschukisches Steinrelief im Museum zu Konia. Nach F. Sarre.

Die osmanischen Türken hatten keine nennenswerte eigene Kunstübung aus ihrer mittelasiatischen Heimat mitgebracht. In Kleinasien sahen sie sich einerseits der im wesentlichen persischen Kunst ihrer seldschukischen Verwandten, anderseits, je mehr sie gen Westen vorrückten, desto augenfälliger, der ausgebildeten byzantinischen Kunst ihrer Gegner gegenüber. Die Städte, in denen sie sich zuerst einer höheren Gesittung entsprechend einrichteten, Brussa (seit 1326) und Isnik, das alte Nikäa (seit 1330), lagen dem Hauptbereich der byzantinischen Kunst viel zu nahe, als daß die persische Türkenkunst der Seldschuken sich hier in reiner Gestalt hätte durchsetzen können. Die osmanische Baukunst ging daher im Grundriß und Aufbau von Anfang an stark auf byzantinische Vorbilder ein, während sie in der Ausschmückung ihrer Bauten um so sorgfältiger den islamischen Zuschnitt bewahrte. Nikäa und Kutahia, das freilich kaum früher als Konstantinopel osmanisch wurde, wurden zu Hauptsitzen der türkischen Baukeramik. Daß der byzantinische Einfluß nach der Eroberung von Byzanz und der Verwandlung der Hagia Sophia, des byzantinischen Musterbaues, in eine Moschee vollends in den Vordergrund trat, braucht kaum hervorgehoben zu werden.

Wenn wir die Baukunst der hauptsächlichsten osmanisch-türkischen Kunststädte in der Reihenfolge der Eroberung dieser Städte betrachten, so werden wir, ohne allzu viele Seitensprünge, zugleich das Wesentliche ihrer Entwickelungsgeschichte kennen lernen. Der Baukunst von Brussa hat H. Wilde ein gut zusammenfassendes Buch gewidmet. Die Baukunst Isniks, Adrianopels und Konstantinopels hat Corn. Gurlitt vortrefflich geschildert.

Das Morgenrot der osmanischen Kunst ging über Brussa auf. Die älteste Moschee dieser Stadt, die Sultan Orkhan gleich nach 1326 errichtete, ist längst durch einen Neubau ersetzt. Die zweitälteste, die auf einer Anhöhe über der Vorstadt Tschekirgeh thront, hat Murad I. 1365 errichtet. Ihr Baumeister war allem Anschein nach byzantinischer Herkunst. Die inneren hohen Haupträume der Moschee, der regelmäßig vierseitige Mittelraum unter der oben offenen Hauptkuppel, der, wie der Brunnen in ihm beweist, die Stelle des Hofes vertritt, und der rechteckige, von einem echten Tonnengewölbe überdeckte Betsaal, der in die mit Stalaktitenzellen gewölbte Gebetsnische mündet, sind an allen Seiten von zweistöckigen Räumen umgeben, die die zur Moschee gehörige Medressee bilden. Auch die aus fünf Kuppelquadraten nebeneinander bestehende Vorhalle ist zweistöckig. Im Erdgeschoß mit fünf Spitzbogen, deren mittlerer die Eingangstür enthält, im Obergeschoß mit fünf durch Zwischensäulen verdoppelten und zweibogig gestalteten Fenstern geöffnet, in der Breite durch kräftige Simse gegliedert, oben durch einen Rundbogensims bekrönt, gleicht sie von außen mehr einem altitalienischen Palaste als einer türkischen Moschee. Bemerkenswert ist, daß im Äußeren der reine Spitzbogen (nicht der persische Kielbogen), im Inneren der halbkreisförmige Rundbogen herrscht. Die Hauptkuppel erhebt sich über echten sphärischen Dreieckzwickeln, wie sie in Brussa bereits durchweg angewandt werden. Die der kleinen Vorhallenkuppeln sind durch jenes echt türkische vorkragende sphärische Zickzackbandmuster verziert, das wir als Falt- oder Fächerwerk (S. 371) bezeichnet haben. Der Zeit ihrer Gründung nach folgt dann die Uli-Dschami, die „große Moschee", die unter Murad I. um 1379 begonnen, erst unter Mohammed I. nach 1414 vollendet wurde. Der Bau ist ein Pfeilersaal nach altarabischer Art. In der Gebetsrichtung fünfschiffig, in der Querrichtung vierschiffig, besteht er im Grundriß aus 20 von kleinen Kuppeln bedeckten Jochen. Daß Betsaal und Moscheenhof hier gewissermaßen zusammengezogen sind, spricht sich darin aus, daß das mittlere zweite Quadrat zwischen dem Haupteingang und der Gebetsnische oben offen und mit einem Brunnen versehen ist. Der Innenbau ist von schlichter, aber großartiger Wirkung.

Der kreuzförmige Grundriß der Marmor-Moschee Jildirim zu Brussa, die Sultan Bajesid I. Jildirim um 1400 errichtete, erscheint als Weiterentwickelung des Planes der Moschee Murads I. Die Vorhalle besteht auch hier aus fünf überkuppelten Quadraten, von denen die vier seitlichen erhöht und an ihren Rückwänden mit Stalaktitennischen ausgestattet sind.

Im Grundriß und Aufbau der Jildirims-Moschee, ihrem Vorbild, nahe verwandt ist dann die berühmte „grüne Moschee" zu Brussa, die Jeschil-Moschee, die 1423 vollendet wurde. Leider wurden ihre prächtigen, mit grünen Fliesen bedeckten Minarette 1855 durch ein Erdbeben zerstört. Aber auch der erhaltene Bau, dessen stattlicher Haupteingang nach seldschukischem Vorbild in eine mit Stalaktitenzellen gewölbte Nische verlegt ist, ist, wie Wilde sagt, das Erzeugnis der höchsten Blüte osmanischer Baukunst. Mit Ausnahme der Kuppel ist sie ganz aus gelblichem Marmor erbaut. An der zweistöckigen Fassade, deren untere Fenster wagerecht, deren obere Fenster flachbogig abgeschlossen sind, sind die rechteckig umrahmten Stalaktitennischen zwischen den Fenstern bemerkenswert. Der ins Innere führende Gang ist mit grünen

Kacheln bedeckt. In den Kuppelsälen des Inneren wird der Übergang vom Viereck zur Kuppelrundung durch jenes „fächerförmig gebrochene“, nach oben vorkragende Friesband vermittelt, das der Osmanenkunst eigentümlich ist. Daneben spielt aber auch das Stalaktitenmotiv an Bogenansätzen und in den Nischen eine bedeutende Rolle. Der Betsaal ist mannshoch mit blaugrünen Kacheln umzogen. Der Mihrab ist ganz aus Fayence gebildet, dessen Verzierungen sich türkisfarben, weiß, schwarz und golden von dunkelblauem Grunde abheben. Neben der „grünen Moschee“ steht das „grüne Grabmal“, die Türbee Mohammeds I., die ursprünglich von außen und innen mit einem feinen grünen Kachelschmuck belegt war, von dem nur wenige echte Reste erhalten sind.

In der Gestaltung ihres Grundrisses und Aufbaues immer noch nach der Jildirim-Moschee richtet sich die Moschee, die Murad II. 1447 in Brussa erbaute. In ihrem Bezirk vereinigen sich eine Anzahl von „Sultansgräbern“ unter Zypressen zu einem Friedhof von einzig malerischem Gesamtanblick. Die Türbee des Musa ist durch ihre innere Verkleidung mit grünen Fayencefliesen in verschiedenen Abschattungen, die Türbee Murads II. durch ihre offene Kuppel, die echtes Pflanzengrün im Inneren sprießen läßt, die Türbee Mustafas (gest. 1472) durch die grün-roten, leider größtenteils zerstörten Fayencemuster ihres Inneren bemerkenswert.

Wenden wir uns von Brussa dem benachbarten Isnik (Nikäa) zu, das 1330 unter Sultan Orkhan osmanisch wurde, so treffen wir hier zunächst in der Hagia Sophia auf ein charakteristisches Beispiel der Umwandlung einer christlichen Backsteinbasilika in eine Moschee. Bezeichnend ist, daß die Türken ihren Mihrab nicht in die gen Osten weisende halbrunde Apsis der Kirche legten, sondern in die Südostecke ihres südlichen Seitenschiffes einbauten. Von den osmanischen Bauten Isniks gehört die Nilufer Chatun Imaree, die nach der Gemahlin Sultan Orkhans benannt worden, zu den ältesten. Ihr Äußeres erhält durch die abwechselnden Schichten von Ziegeln und Hausteinen, aus denen sie errichtet ist, ein lebhaftes Ansehen. Ihrer Anlage nach gleicht sie der Moschee Murads II. in Brussa. Merkwürdig ist der achteckige, laternenartige Aufsatz auf der Hauptkuppel, die inwendig halbkugelförmig und an ihrer niedrigen Trommel mit einem vorkragenden Fächerfries geschmückt ist.

Die berühmteste Moschee Isniks aber ist die Jeschil Dschami, die „grüne Moschee“, die 1392 als reiner Hausteinbau vollendet wurde. Die prächtige, zwei Bogen tiefe, nur drei Bogen breite Vorhalle fällt durch ihre Granitsäulen, die mit Stalaktitenkapitellen versehen sind, und ihre von stalaktitenartigem Steinspitzenbesatz umrahmte Tür in die Augen. Das schlanke, unter dem oberen Aufsatz mit einem von Kragzellen gestützten Brüstungsumgang versehene Minarett ist mit grünen Kacheln bekleidet.

Wir können aber Kleinasien nicht verlassen, ohne der türkischen Bauten in Manissa, dem alten Magnesia am Sipylos, zu gedenken. Die Ulu Dschami hier wird wegen ihres malerischen Hofes, dessen Säulen byzantinische Kapitelle tragen, und ihres mit farbigem Ziegelmosaik bedeckten Minaretts genannt. Die Muradjee aber, die Hauptmoschee, die nach Murad II. benannt worden, ist nach dem Vorbilde der Ulu Dschami von Brussa (S. 448) angelegt; doch ist sie eine der wenigen Moscheen dieser Art, deren gleichmäßige Kuppelquadrate von Säulen statt von Pfeilern getragen werden.

Auf europäischem Boden ist Adrianopel die erste und älteste Türkenhauptstadt, und seine Moscheen gehören zu den ältesten Heiligtümern des Osmanentums.

Stellen wir auch hier die Moschee voran, die, wie Gurlitt wahrscheinlich gemacht hat, christlichen Ursprungs ist, aber um 1400 zur Moschee umgestaltet wurde, so sehen wir uns, in der Vorstadt jenseit des Tundschaflusses, in einem gleichseitig kreuzförmigen Bau, dessen

vordere Ecken durch besondere Viereckfäle ausgefüllt sind. Das Mittelquadrat trägt die halbkugelförmige Kuppel ohne nach außen hervortretende Trommel, an deren Stelle inwendig der vorkragende plastische Zickzackfächerfries den Übergang zur Rundung bezeichnet. Der Mihrab ist in die Südostecke der linken Hauptwand verlegt.

Der erste rein osmanische Bau Adrianopels, die Eski Dschami Murads I., zeigt den Grundriß der Ulu Dschami zu Brussa. Doch sind es hier nur neun überkuppelte Pfeilerquadrate, drei in jeder Richtung, die, durch gewaltige Spitzbogen ineinander geöffnet, sich zu einem feierlich in sich geschlossenen Raumbilde vereinigen. Als „konzentrierte Folgeerscheinung“ der alten arabischen Hallenhof-Moscheen bezeichnet Gurlitt die türkischen Moscheen dieser Art, als deren Hauptbeispiele, außer der Ulu Dschami in Brussa und der Murad-Moschee in Manissa, die wir bereits kennen gelernt haben, die Dschumaja-Moschee in Philippopel, das 1363 türkisch wurde, und die im 15. Jahrhundert entstandene Büjük Dschami in Sofia, die jetzt als bulgarisches Nationalmuseum eingerichtet ist, genannt seien.

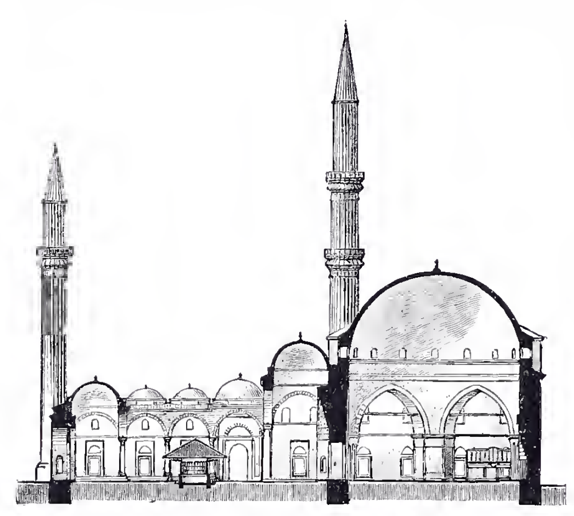


Abb. 359. Durchschnitt der Ütsch Scherifli Dschami in Adrianopel. Nach C. Gurlitt im „Orientalischen Archiv“.

In Adrianopel folgt auf die Eski Dschami Murads I. die großartige Moschee Bajesids I. (1389—1403), deren schlichte Anlage als echt türkischer Baugedanke erscheint. Die große Betgemeinde soll sich, woran Gurlitt erinnert, in einem tunlichst einheitlichen Raumgebilde versammeln. Ein einziger, von mächtiger Halbkugelkuppel auf niedriger Trommel überwölbter gleichseitiger Viereckfaal bildet die Moschee. Die kleineren, mit je neun Kuppeln überwölbten Säle zur Linken und Rechten des Hauptraumes sind nicht zu einer Raumeinheit mit diesem verbunden. Auf die Moschee Bajesids I. aber folgt nach 1421 die Jeni Muradjee, die Moschee Murads II., die einen anderen, uns von den meisten Moscheen Brussas her bereits geläufigen Typus weiterbildet. In der Achse der Mitte der Vorhalle folgen zwei ziemlich gleichgroße Kuppelsäle aufeinander, an deren vorderen sich zu beiden Seiten zwei etwas kleinere Kuppelsäle anschließen. Große Bogenöffnungen verbinden diese vier Säle untereinander. Die Kuppeln steigen von prächtig ausgebildeten Faltwerkfriesen auf. Berühmt sind die prachtvollen Fayencefliesen dieser Moschee. Namentlich der Mihrab ist eine Meisterschöpfung dieser Art. Eine Neuschöpfung echt türkischer Art in Adrianopel ist dann wieder die 1438—40 unter Murad II. erbaute Ütsch Scherifli Dschami, für deren Typus die organische Verbindung eines breit rechteckigen Vorhofes mit dem ebenfalls breit rechteckigen, aber weniger tiefen Betfaal maßgebend ist (Abb. 359). Die gemeinsamen Umfassungsmauern bilden ein annähernd gleichseitiges Viereck. Die Bogen des Vorhofes steigen von türkischen Stalaktitenkapitellen auf, die zumeist monolithe, wie es scheint, antike Säulenschäfte krönen. Im Betfaal ist der Mittelraum durch zwei starke Sechseckpfeiler, die weite Spitzbogen tragen, als sechseckiger Unterbau einer mächtigen Halbrundkuppel herausgehoben. Von denselben sechseckigen Mittelpfeilern geht aber auch das Bogensystem der Seitenschiffe aus, deren jedes mit zwei kleineren Kuppeln bedeckt ist.

Moscheen wie die Bajesidjee einerseits und die Ütsch Scherifli Dschami anderseits bilden die Vorstufe zu dem über hundert Jahre jüngeren Meisterwerk, das der Hauptstolz Adrianopels ist, zu der Selimjee, der Moschee Selims II., die in den Jahren 1567—74 unter den Händen des berühmten Baumeisters Sinan emporwuchs. Hier begegnet uns auf dem Gebiete der islamischen Baukunst zum ersten Male ein Künstler von Bedeutung, dem, wie Gurlitt sagt, ein Platz neben den ersten Baukünstlern der Welt gebührt. Sinan war, wie in der Regel angegeben wird, von Geburt Albanese, nach neueren Untersuchungen aber der Sohn eines Griechen aus Cäsarea in Kappadozien. Er soll 1489 geboren und 1578 gestorben sein. Über seinen Bildungsgang erfahren wir nichts. Seine Hauptwirksamkeit entfaltete er als Hofbaumeister Suleimans des Prächtigen (1520—66) und seines Sohnes Selim II. (1566—74). Er hatte, als er die Selimjee in Adrianopel errichtete, bereits einen langen Entwickelungsgang in Konstantinopel hinter sich, auf den wir zurückkommen. Mit der Moschee Selims II. in Adrianopel, die das Hauptwerk seiner Spätzeit ist, griff er auf die Kuppelgestaltung byzantinischer Zentralbauten, wie S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel, zurück. Vorhof und Hauptbau bilden zwei organisch miteinander verbundene, mit ihren Breitseiten aneinandergrenzende Rechtecke. Die 16 antiken Marmor- und Granitsäulen, die die Vorhofarkaden tragen, sollen zum Teil aus dem Dionysostheater in Athen stammen. Der einheitlich großartige Eindruck des Betsaales beruht auf der großsinnigen Art, mit der Sinan die Last der breiten Kuppel, die ebenso weit, aber niedriger ist als die der Sophienkirche in Konstantinopel, auf die acht zwölfseitigen tragenden Pfeiler und die hinter diesen angebrachten Streben verteilt hat. Die Bogen, die an den vier Ecksälen des Gebäudes von einem dieser Pfeiler zum anderen gespannt sind, gehen in Halbkuppeln aus, die diese Ecken füllen. Eine breite Halbrundnische, in der der Mihrab liegt, bildet den hinteren Abschluß des Prachtbaues, dessen Äußeres (Abb. 360), durch vier schlanke Minarette gehoben, das von zahlreichen Fenstern taghell erleuchtete Innere ruhig, klar und folgerichtig umschreibt. Die Fenster sind rundbogig, die tragenden Bogen des Inneren sind teils halbrund, teils zugespitzt. Die Kuppelzwickel sind mit Stalaktitenzellen geschmückt. Das Ganze ist trotz aller byzantinischen Voraussetzungen eine reine Offenbarung moslimischen Kunstgefühls.

Nach der Eroberung Konstantinopels (1453) trat dieses natürlich in den Vordergrund der Weiterentwickelung der osmanischen Kunst. Prächtig dehnte die mehr denn tausendjährige, kirchenreiche, von schön gewölbten Kuppeln und schlanken Siegessäulen überragte Stadt Konstantins am Bosporus und am Goldenen Horn sich über ihre sanft geschwellten Hügel hin, als ihre ganze christliche Herrlichkeit mit einem Schlage in eine moslimische umgewandelt wurde, ihre Kaiserpaläste zu Sultansschlössern, ihre Kirchen zu Moscheen wurden: allen voran Justinians wunderbarer Kuppelbau, die heilige Sophienkirche (Hagia Sophia, Aja Sofia), die schon drei Tage nach der Eroberung Konstantinopels zur Moschee geweiht worden sein soll. Unter Bajesid II. erstand die Kirche Johannes des Täufers als Mir Achor Dschami, wurde die baugeschichtlich berühmte Kirche der Heiligen Sergius und Bacchus zur Moschee eingerichtet; die Pantokratorkirche folgte als Seïrek Dschami, die Theodosiuskirche als Gül Dschami, um nur diese zu nennen. Auf die Stellung aller dieser einstigen Kirchen in der byzantinischen Baugeschichte können wir erst im nächsten Bande eingehen. Die Moscheen, die als solche errichtet worden, sind natürlich, jedoch mit einer Ausnahme, erst nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken entstanden. Diese Ausnahme bildet die kleine vierräumige Daud Pascha Dschami, zu deren Errichtung in Konstantinopel der Christenkaiser schon um 1387

seine Erlaubnis gegeben hatte. Der quadratische Mittelraum dieser Moschee trägt eine flache Kuppel über zwölfseitigem Untersatz.

In der Hauptmoschee, die Mohammed II. in Konstantinopel durch den Griechen Christodoulos 1463—71 bauen ließ, der feierlich stattlichen Mehmedjee, tritt uns das osmanische Bethaus bereits in seiner ausgebildeten Gestalt als einheitlicher, von einer Kuppel, an die sich vier Halbkuppeln lehnen, bedeckter Raum mit breit vorgelagertem Arkadenvorhof entgegen. Doch wirkt das Innere mit den vier Halbkuppelräumen, die sich an den Mittelkuppelraum anschließen, beinahe kreuzförmig. Das Minarett (Taf. 61c) hat schon hier die schlanke, in senkrechter Richtung gefurchte, in wagerechter Gliederung mit zwei bis drei reich verzierten



Abb. 360. Westansicht der Selimjee in Adrianopel. Nach C. Gurlitt im „Orientalischen Archiv". (Zu S. 451.)

Brüstungsumgängen versehene, in eine schlanke Kegelspitze auslaufende Rundgestalt, die den osmanischen Gebetsruf-Türmen eignet. Mit Falt- und Zellenwerk sind auch hier die Vorhofsäulen geschmückt. Die Arkadenjoche sind mit kleinen Kuppeln bedeckt. Die Wandfenster sind meist spitzbogig, die Kuppel- und Trommelfenster rundbogig geschlossen.

Als fernere Moscheen der islamischen Frühzeit Konstantinopels, die etwa das erste halbe Jahrhundert nach 1453 umfaßt, sei zunächst die hochheilige kleine weißmarmorne Moschee des Fahnenträgers Mohammeds, Abu Ejubs, in Ejub am Goldenen Horn von 1459 genannt. Sie besteht aus dem von Kuppelarkaden umzogenen Vorhof, einem ungeteilten, ganz von seiner Kuppel bedeckten Würfelraum und einem viereckigen Ausbau, der die Gebetsnische enthält. Die Moschee Mahommed Paschas, des Großwesirs des Eroberers, die 1464 erbaut wurde, zeigt dagegen den Brussaer Typus von zwei Kuppelsälen hintereinander mit einer hier ins Innere gezogenen, mit vier kleinen Kuppeln und einem mittleren Spiegelgewölbe bedeckten Vorhalle. Dasselbe System mit Außenvorhalle wiederholt die Moschee Murad Paschas von



Taf. 61. Die Minarette der Moschee Suleimans I. (a), der Prinzenmoschee (Schahsadee, b) und der Moschee Mohammeds II. (c) in Konstantinopel.

Nach Corn. Gurlitts „Die Baukunst Konstantinopels".



Taf. 62. Das Innere der Moschee Suleimans I. in Konstantinopel.

Nach Gurlitt.

1473, deren Vorhallensäulen das Fächer- oder Faltbandkapitell (Abb. 308) von Wulstringen unterbunden zeigen. Die Sindschirli Koju Dschami ist lehrreich, insofern sie den einfachen Saal der Ulu Dschami in Brussa, nur aus sechs Kuppeljochen bestehend, wiederholt. Die Ali Atik Dschami von 1497 aber vertritt das System mit den zwei überkuppelten Hauptsälen hintereinander und zwei seitlichen Kuppelräumen, mit der Abwandlung, daß der hintere Hauptsaal, der Gebetsnischensaal, hier nur mit einer Halbkuppel überwölbt ist.

Schon dem 16. Jahrhundert entstammt dann die nach Bajesid II. genannte Prachtmoschee, die 1505 oder 1507 vollendet wurde. Sie schließt sich eng an die Grundgestalt der großen Sophienkirche an, insofern ihre große Mittelkuppel nur in der Gebetsrichtung durch zwei an sie angelehnte Halbkuppeln verstärkt ist, so daß Seitenschiffe mit ausgeprägtem Eigenleben entstehen: diese sind durch zwei nur wenig zugespitzte Bogen, deren Innenschenkel von dem Stalaktitenkapitell einer mächtigen Rundsäule aufsteigen, vom Mittelviereck getrennt. Als Erbauer der Moschee Sultan Selims I. (Selimjee), die erst 1522 unter Suleiman dem Großen vollendet wurde, wird jener große Baumeister Sinan (1489—1578) genannt, auf den wir schon hingewiesen haben (S. 451). Wenn der großartige Bau, der mit seiner einfachen Überkuppelung des vierseitigen Raumes, zu dem die neunfach überkuppelten Seitenflügel des Gesamtbaues keine räumliche Beziehung haben, eine fast genaue Wiederholung der über 100 Jahre älteren Bajesidjee in Adrianopel ist (S. 450), wirklich von Sinan herrührt, so beweist er eben nur, daß der junge Meister damals noch bei großen Vorbildern in die Schule ging. Die Säulen des Spitzbogenhofes der Selimjee zeichnen sich durch ihre ausgebildeten Stalaktitenkapitelle aus (Abb. 307). Auch die Nischen an den Toren, am Mihrab und in der Hofmauer sind mit Stalaktitenwerk gefüllt.

Dann folgt die Schahsadee Dschami, die „Prinzenmoschee", die unter Suleiman I. 1543—47 errichtet ist. Auch sie gilt als Frühwerk Sinans. Auch sie schließt sich aber vom Grundriß bis zur schlanken Minarettspitze (Taf. 61 b) noch eng an ein Vorbild, an die Mehmedjee in Konstantinopel, an. Mit ihr teilt sie die vier Halbkuppeln, die sich an die mittlere Vollkuppel anlehnen, selbst aber wieder in kleinere Halbkuppeln münden.

Zwischen 1550 und 1556 entstand dann unter Sinans Meisterhänden die eigentliche Suleimanjee, die Moschee Suleimans des Großen, die zu den Hauptwerken des Meisters gehört. Wie die Bajesidjee in Konstantinopel an die große Sophienkirche, lehnt die Suleimanjee sich an die Bajesidjee an. Wie in dieser schließen sich Halbkuppeln, durch kleine Eckhalbkuppeln bereichert, nur an der Eingangs- und der Mekkaseite an die große Hauptkuppel an (Taf. 62). Die durch fünf kleine Rundkuppeln bedeckten Seitenschiffe sind hier durch je drei Spitzbogen, die von je zwei Prachtsäulen mit vergoldeten Marmor-Stalaktitenkapitellen zwischen den Hauptpfeilern aufsteigen, vom Mittelviereck getrennt. Die Wand des mit prächtigen Tropfsteingebilden geschmückten Mihrab ist mit schönen farbigen Fayencefliesen belegt, die von nun an auch in der Baukunst Konstantinopels eine Rolle spielen. Das schlanke Minarett (Taf. 61 a), das sich wie das der Schahsadee (Taf. 61 b) und das der Mehmedjee (Taf. 61 c) über vierseitigem Sockel mit einer Faltwerkbasis erhebt, ist oben mit drei Umgangsbrüstungen versehen.

In der Moschee der Sultanstochter Mihrimah, die 1556 durch Sinan errichtet wurde, gelangte, wie Gurlitt es ausdrückt, das Streben der türkischen Architektur nach einheitlicher Raumwirkung unter einer herrschenden Kuppel zum Abschluß. Vier Granitsäulen tragen über mächtigen Bogen die Schildmauern, auf denen die weite Kuppel ohne Trommeluntersatz ruht. Sieben wagerechte Fensterreihen verbreiten im Inneren ein helles Licht.

Von den ferneren Moscheen Sinans in der Bosporusstadt seien nur noch die Rustem Pascha Dschami (1561) und die Achmed Pascha Dschami (1564—74) hervorgehoben. In jener schaffen vier Achteckpfeiler dem achtseitigen Kuppelunterbau eine achteckige Grundlage; in dieser erscheinen sechs Säulen mit Faltkapitellen als Kuppelträger. Beide schwelgen in der reichsten Ausstattung mit jenen viereckigen „Halbfayencefliesen", die auf weißem Überzug unter der Bleiglasur einzeln mit Teilen größerer, an persische Teppiche erinnernder Muster bemalt werden. Neben der persischen Ranke oder Palmette und den eigentlichen Arabesken spielen auf den Fliesen dieser Art, die man früher als Rhodosfliesen bezeichnete, obgleich sie im ganzen Gebiete des osmanischen Reiches zu Hause sind, die natürlichen Frühlingsblumen jener Gegenden, Tulpen, Hyazinthen und Schwertlilien, Veilchen, Rosen und Nelken, eine Hauptrolle. Neben Grün, Türkisblau und Kobaltblau leuchtet besonders ein kräftiges Rot aus ihnen hervor. Doch fehlt das Rot, wie in den Damaskusfliesen, so auch in denen der Achmed Pascha Dschami, deren Färbung außer dem zweierlei Blau und dem Grün ein mildes Gelb enthält.

Außerhalb der Entwickelungsgeschichte Sinans stehen die Große Moschee, die Büjük Dschami zu Skutari, deren Kuppel- und Halbkuppelanlagen ihrem rechteckigen Grundriß angepaßt sind, und die Moschee Piali Paschas von 1573, deren Minarett ausnahmsweise mitten vor ihrer Vorderseite aufragt. Statt des Hofes hat sie nur eine Vorhalle. Ihr Innenraum aber lehnt sich mit seinen sechs gleichen Kuppeljochen, wie jener der Sindschirli Koju Dschami (S. 453), an den altosmanischen Stil der Brussaer Ulu Dschami (S. 448) an. Vor allem ist und war die Piali-Pascha-Moschee durch ihren prächtigen Fliesenschmuck ausgezeichnet, der in ihrer Gebetsnische erhalten ist. Ein kielbogenförmiges Giebelfeld dieser Nische, das die türkischen Blumen, wie oft, vom chinesischen Wolkenband durchzogen zeigt und von einem feinen Blütenrand umrahmt ist, ist ins Berliner Kunstgewerbemuseum gekommen.

Die Hauptmoschee Konstantinopels aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts ist die strahlende Achmedjee, die Moschee Achmeds I. (1603—47), die der Baumeister Mehmed aus Rumelien zwischen 1609 und 1616 errichtete. Dieser griff auf den Plan der Mehmedjee (S. 452) mit ihren vier an die Hauptkuppel angelehnten Halbkuppeln zurück, der keine Seitenschiffe aufkommen ließ, sondern die Einheitlichkeit der Raumgestaltung betonte. Nur die vier Ecken tragen kleine Sonderkuppeln. Die Nebenhalbkuppeln erheben sich über Stalaktitenzwickeln. Den Eingang in den weiten Vorhof, der vorn an der Durchgangsseite von je neun, an den Seiten zur Linken und Rechten von je acht spitzbogigen, von Stalaktitenkapitellen aufsteigenden Kuppeljochen umzogen wird, bildet ein Prachttor seldschukischer Art mit reicher Tropfsteinwölbung. Die vier gleichen Minarette ihrer Ecken tragen je vier mit Brüstungen versehene Umgänge. Die Innenwände sind über dem Marmorsockel mit schönen weißblauen Kacheln aus Isnik bekleidet. Von außen und innen ist die Achmed-Moschee ein Bau von kristallklarer Folgerichtigkeit und großzügigem Gleichgewicht.

Aus dem 17. Jahrhundert stammen noch die Tschilini Dschami in Skutari von 1640, die vor allem durch das prächtige farbige Fliesenkleid ihrer Außen- und Innenwand berühmt ist, und die Jeni Walidee Dschami, die 1615 begonnen, aber erst nach 1663 vollendet worden. Auch sie greift auf das System der Mehmedjee zurück und ist durch ihren Fliesenschmuck ausgezeichnet, der hier, blau und grün auf hellem Grunde, die unteren Wandteile bedeckt. Die oberen sind bemalt.

Aus dem 18. Jahrhundert, in dem namentlich die Schmuckformen der osmanischen Baukunst immer mehr von denen Europas beeinflußt wurden, sei zunächst die Nur-i-Osmanjee genannt, die auf der Grundlage der Selimjee (S. 453) von 1748 bis 1754 ganz in Marmor

erbaut ist, in ihrer Formensprache aber, nicht durchweg unglücklich, europäisches Barock mit islamisch Überliefertem zu vermählen sucht. Schon die Halbkreisform des Vorhofes wäre früher unmöglich gewesen. Noch weiter auf diesem Wege ging die Laleli Dschami, die „Tulpenmoschee“, die 1760—63 ausgeführt wurde. Dem gleichseitigen Viereck des Grundrisses ist ein Säulenachteck als Kuppelträger eingezeichnet. Vor diesen Raum legt sich an der Eingangsseite eine Art innere Vorhalle, hinter ihn an der Mekkaseite die von einer Halbkuppel überspannte Nische. Die Einzelformen sind durchaus willkürlich.

Von den türkischen Moscheen des 19. Jahrhunderts, bei denen wir nicht verweilen können, weiß die „Alabastermoschee“ in Kairo (S. 397), die sich ihrem Grundriß und ihrem Aufbau nach wie die Nur-i-Osmanjee an die Selimjee in Konstantinopel anschließt, sich am besten zur Geltung zu bringen. Auf der Höhe der Zitadelle der ägyptischen Hauptstadt um die Mitte des 19. Jahrhunderts von Mohammed Ali errichtet, beherrscht sie mit ihren beiden schlank und hoch in den blauen Himmel ragenden Minaretten den Gesamteindruck der Stadt schon aus weiter Ferne (Abb. 331). In Konstantinopel sei nur noch die mit üppigster Verschwendung verzierte und mit den schlanksten Minaretten ausgestattete Moschee Mohammeds von 1870 genannt.

Neben den Moscheen gehören die Grabhallen, die Türbeen, der Herrscher und ihrer Großen zu den eindrucksvollsten moslimischen Bauten Konstantinopels. Von zypressenreichen Friedhofsgärten umgeben, erheben sie sich in der Regel hinter den Moscheen, deren Gründer sie bergen. Die alte Form des überkuppelten Würfelbaues weicht hier vielfach reicheren Formen. Namentlich das Achteck ist beliebt; und die Ausschmückung mit farbigen Fliesengewändern verleiht manchen dieser stillen heiligen Bauten ein frohes, an die Freuden des islamischen Paradieses mahnendes Leben.

Zu den prächtigsten Türbeen Konstantinopels gehört die 1566 vollendete des großen Suleiman. Der achtseitige, von außen ohne Trommel flach überkuppelte Bau ist von einer niedrigen, mit Pultdächern bedeckten Bogenhalle umgeben, deren nur leicht zugespitzte Bogen von Säulen mit Tropfstein- und Faltkapitellen getragen werden. Das Innere, in dem acht Marmorsäulen die Kuppel tragen, prangt in mild strahlendem Fliesenschmuck.

Von den fünf achtseitigen Türbeen, die hinter der Schahsadee Dschami liegen, ist die Mohammeds, des Sohnes Suleimans (1544), durch ihre gerippte Kuppel über gerippter Trommel, durch ihre Vorhalle, die von vier teils roten, teils grünen alten Marmorsäulen gestützt wird, und durch ihre zweistöckige Gliederung mit je zwei Spitzbogenfenstern in jedem Stockwerk jeder ihrer Seiten ausgezeichnet, vor allem aber durch ihren prachtvollen, auf leuchtend grünem Grunde mit blauen, rosa und hellgelben Blumen bemalten Fliesenschmuck berühmt.

Zu den schönsten der Sultansgräber bei der Hagia Sophia gehört die Türbee Selims II. (gest. 1574), die von außen vierseitig mit abgeschnittenen Ecken erscheint, inwendig aber ein Achteck aus Marmorsäulen bildet, deren hochgestelzte Spitzbogen die halbkugelförmige Kuppel stützen. Ihr Inneres ist reich mit Fliesen geschmückt. Sie soll von Sinan erbaut sein.

Achteckig sind meist auch die Brunnen, die die Mitte der rechteckigen Vorhöfe der Moscheen einnehmen. Es würde uns zu weit führen, auf sie einzugehen. Als schönster öffentlicher Wasserspender Konstantinopels gilt der Brunnen Achmeds III. von 1728, ein vierseitiger Marmorbau mit fein gemeißelten Säulen- und Pflanzenornamenten, mit farbigem Fliesenschmuck und großen Wandbrunnen zwischen Nischen.

Von den weltlichen Bauten des alten islamischen Konstantinopels gehört die alte Feste Rumeli Hissar am europäischen Ufer des Bosporus, die der Eroberer Mohammed

schon 1452, das alte Byzanz zu zwingen, hier errichtet hatte, erst halb in Trümmer gesunken, noch heute zu den Sehenswürdigkeiten der Umgebung Konstantinopels. Vom Meer bis zum Kamm der Höhen steigen die gezinnten Mauern, von Achtecktürmen unterbrochen, zur alles beherrschenden Rundfeste empor. Der ehemalige Wohnpalast der Sultane, den Mohammed der Eroberer schon seit 1466 an der Stätte der ältesten Akropolis des alten Byzanz errichtete, besteht aus großen Höfen, an denen und in denen die Einzelbauten, mehr oder weniger als „Kioske" gestaltet, sich erheben. Zum Top Kapu Serai im weiteren Sinne gehört der berühmte Tschilini-Kiosk (Abb. 361), der, da er schon 1466 errichtet wurde, das älteste erhaltene weltliche Bauwerk des moslimischen Konstantinopels ist. Jetzt birgt er die islamische Abteilung des Ottomanischen Museums. Der Grundriß bildet ein ziemlich gleichseitiges, inwendig kreuzförmig abgeteiltes Viereck. Die Bogenvorhalle der Eingangsseite tragen 14 schlanke Achtecksäulen.

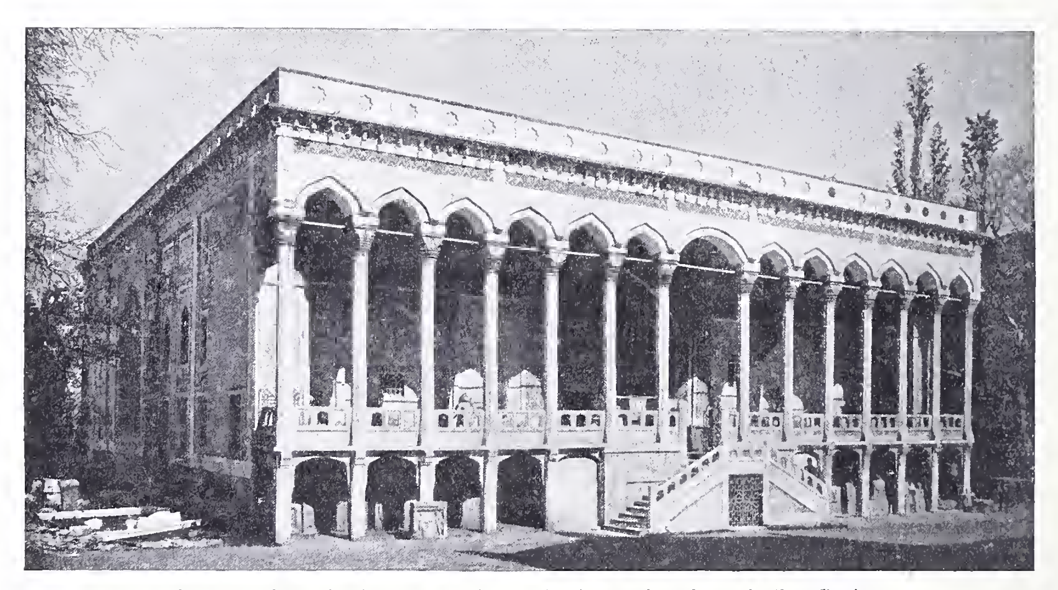


Abb. 361. Vorhalle des Tschilini-Kioskes in Konstantinopel. Nach Gurlitt.

Die meist quadratischen Innenräume sind mit kleinen persisch geschweiften Kuppeln überwölbt, von denen nur die mittlere den Bau nach außen überragt. Der Kuppelform entsprechen die Bogenformen. Es sind fast durchweg persische Kielbogen; nur der breitere Eingangsbogen der Mitte der Vorhalle ist flach gestreckt. Erhalten sind Stücke des berühmten Fliesengewandes, das der Tschilini-Kiosk trug, namentlich in den Nischen der Einzelsäle. Man nimmt an, daß ein persischer Baumeister den zierlichen Bau geschaffen habe. Von den älteren Gebäuden des Serais seien noch der rechteckige, von einer Säulenhalle umgebene Thronsaal aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, der kreuzförmige, von vergoldeter Kuppel überragte, durch gute Verhältnisse ausgezeichnete, inwendig mit schönen Fayencefliesen geschmückte Bagdad-Kiosk, der 1638 nach der Einnahme von Bagdad erbaut wurde, und die Bibliothek genannt, deren kreuzförmiger Saal aus dem 18. Jahrhundert stammt.

Die weltliche Baukunst des 19. Jahrhunderts wird in und vor Konstantinopel am glänzendsten durch die neuen Sultanspaläste vertreten, deren langgestreckte weiße Marmorfassaden sich in den blauen Wellen des Bosporus spiegeln. Ihr Stil, den man wohl als „türkische Renaissance" bezeichnen hört, wirkt, von außen gesehen, zunächst wie üppiges

Barock; bei näherer Betrachtung aber erkennt man in den Schmuckmotiven eine oft nicht ungeschickt herbeigeführte Durchdringung östlicher und westlicher Formen; und in der neueren Ausstattung herrschen, wenn nicht persische und osmanische, so doch sarazenisch-maurische Bau- und Ziergedanken. Aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammt das Schloß Dolma Bagtschee, dessen durch offene Galerien verbundene Marmorbauten sich 650 m lang am Bosporus hinziehen. Am europäischen Ufer folgt auf Dolma Bagtschee das in ähnlichem Stil etwas einfacher gehaltene, aber noch 100 m länger hingedehnte Tschiragan Serai, dessen Inneres 1910 ein Raub der Flammen wurde. In der Nähe liegt auf einer Anhöhe in großen Parkanlagen der vielgenannte Wohnsitz Abdul Hamids II., Jildis Kiosk, vorn der Marmorpalast mit den Empfangsräumen, weiterhin das Wohnschloß mit seinen Nebenbauten. Am asiatischen Ufer folgt das Beilerbei Serâi, das, 1865 errichtet, von außen in den besten Verhältnissen hingestellt, von innen im üppigsten maurischen Stil geschmückt ist.

Außer der Baukunst können wir in der osmanischen Kunst, die die Darstellung lebender Wesen am sorgfältigsten vermeidet, nur noch der Keramik und der Teppichknüpferei kurz gedenken.

Die Fliesenkunst der osmanischen Baukeramik haben wir bereits bei den einzelnen Bauten kennen gelernt. Es sei nur noch bemerkt, daß von den Bauten Konstantinopels mehr Fliesen, als man denken sollte, in die europäischen Kunstgewerbemuseen gelangt sind. Das Berliner besitzt z. B., außer den kielbogenförmigen Giebeln von der Moschee Piali Pascha, solche Fliesen noch vom Grabmal Sultan Selims I. und von der Moschee Achmeds III. Überall treten uns die flächenhaft stilisierten, durch leuchtendes Rot belebten Blumenmuster der türkischen Halbfayence entgegen. In hochgestellten Rechteckfeldern sprießen nicht selten auch hohe Gefäße mit Blütenzweigen neben Bäumen oder Blütenbüschen aufrecht empor. Fliesenfelder der wahrscheinlich in dem seit 1516 osmanisch gewordenen Damaskus entstandenen keramischen Gruppen, die das türkische Rot durch ein mildes Violett ersetzen, besitzen in besonderer Schönheit z. B. das Indische Museum zu London und das Keramische Museum zu Sèvres.

Die Gefäßkeramik dieser Art schließt sich durchaus der Baukeramik an. Gerade die Schüsseln und Teller (Abb. 362), die Blumentöpfe und langhalsigen Flaschen der gleichen Verzierungsart hielt man früher für persisch; dann bezeichnete man Rhodos als ihren Herkunftsort; heute weiß man, daß die köstlichen Halbfayencegefäße mit den lebendigen Blumenmustern, die Otto v. Falke zu den wirkungsvollsten und mustergültigsten Schöpfungen der Keramik aller Länder und Zeiten rechnet, wenn auch in Rhodos eine Töpferei dieser Art bestanden haben mag, in Wirklichkeit an verschiedenen Orten des türkischen Reiches, namentlich in Isnik (Nikäa), später in Kutahia in Kleinasien erzeugt wurden, im türkischen Damaskus, wie gesagt, mit Ersetzung des lebhaften Rots durch ein feines Violett. Die Gefäße dieser Art sind in den großen Londoner und Pariser, Wiener und Berliner Sammlungen keine Seltenheit, kommen aber auch in kleineren Sammlungen, wie denen zu Nürnberg, Dresden und Düsseldorf, vor.

Sind nun die Fliesen und Gefäße dieser Art als türkische Ware anerkannt, so müssen auch die Brokat- und Samtgewebe des 16. Jahrhunderts, die mit den türkischen Blumenmustern geschmückt sind, so gut wie die ebenso gemusterten älteren Gebetsteppiche als kleinasiatisch-türkische Ware bezeichnet werden; und gerade das Nelken-, Tulpen- und Hyazinthenmuster kann, wo immer es uns entgegentritt, als ein Zeichen türkischer Erfindung betrachtet werden.

Die kleinasiatisch-türkische Knüpfteppichkunst greift aber noch darüber hinaus. Auf die alten geometrisch gemusterten kleinasiatischen Teppiche (S. 422) können wir hier nicht

zurückkommen. Jüngeren Ursprungs sind die Smyrnateppiche, deren Knüpfung sich von der der persischen Teppiche unterscheidet, und die durch die längeren Doppelbüschel ihrer eingeknüpften Fäden auch einen etwas verschiedenen Eindruck machen. Europäische Besteller haben ihre Musterung und Färbung schon früh beeinflußt. Sicher kleinasiatisch-türkischen Ursprungs sind auch die kleineren Gebetsteppiche des 18. Jahrhunderts, die auf rotem Grunde einen aufrechtstehenden, von Säulen begrenzten Torbogen darzustellen pflegen. Daß dieser den Mihrab, die Gebetsnische, wiedergeben will, ist augenscheinlich. Doch scheint das Motiv sich aus anderen Anfängen erst in diese Gestalt hineinentwickelt zu haben. Jaekel meint, sie mit chinesischen Bergdarstellungen in Verbindung setzen zu können. Jedenfalls haben sie sich zu einer türkischen Sonderart entwickelt, die uns zunächst als solche angeht. Der Zweck, dem sie dienen, spricht sich deutlich in ihnen aus. Als Bodenteppiche in der Mitte von Räumen wären sie ihrer Darstellung nach verfehlt.

Werfen wir einen Rückblick auf die gesamte Kunst des Islams, so müssen wir daran festhalten, daß sie trotz aller erwähnten Ausnahmen von der Regel, keine lebenden Geschöpfe darzustellen, ihrem Wesen nach nicht sowohl Darstellungs- als Raumbildungskunst und Flächengestaltungskunst war. In dem Bestreben, die Räume zu bilden, die sie für ihre gottesdienstlichen Zwecke nötig hatte, ist sie immer gerade auf ihr Ziel losgegangen. Auch die Minarette, vielleicht ihr besonderstes Eigentum, waren ihrem unmittelbaren Bedürfnis entsprossen. Daß die islamische Baukunst dabei in ihrer konstruktiven und dekorativen Formensprache teils von altchristlichen Vorbildern, mag man diese nun als byzantisch oder anders bezeichnen, teils von sassanidisch-persischen Vorbildern ausgegangen ist und nur wenige Formen, wie das Stalaktiten- oder Zellen- und das Faltwerk, aus eigenem technischen Bedürfnis hinzugetan hat, ist uns in allem, was wir kennen gelernt haben, fast offensichtlich entgegengetreten.


Abb. 362. Türkischer Fayence-Teller. Nach O. v. Falke. (Zu S. 457.)

In der Flächengestaltungskunst, die auf flächenhafte Stilisierung und eben deshalb auch auf gleichmäßige Füllung der ganzen zu verzierenden Flächen ausging, schloß die islamische Kunst sich offenbar an altasiatische Überlieferungen an, die doch erst kurz vor dem Auftreten des Islams deutlich in die Erscheinung getreten waren. Gerade die Kunst des Islams aber würde, wenn sie auch nichts weiter als die persischen Knüpfteppiche, als die Holzschnitzereien ägyptischer Kanzeln und Türen, als den füllenden Schmuck bemalter Koranseiten, als die durchbrochene Arbeit indischer Marmorschranken und vor allem ihre reiche Bau- und Gefäßkeramik erzeugt hätte, mustergültige Leistungen auf diesem Gebiete aufzuweisen haben; und gerade auf diesem Gebiete hat sie in der Tat vorbildlich bis in unsere Tage herein gewirkt.

Schlußbetrachtungen.

Unsere Wanderung durch das Kunstgebiet der farbigen Naturvölker, denen wir die weißen des heidnischen Nordens anschlossen, der heidnischen Kulturvölker, soweit sie außerhalb der einstigen römischen Reichsgrenzen wohnten, und des Islams, der uns in diese Grenzen zurückgeleitete, hat uns zum äußersten Norden und zum fernsten Süden der bewohnten Erde und in bald ostwestlicher, bald westöstlicher Richtung rund um den Erdball herumgeführt. Weite, vielverschlungene Pfade haben uns zu lichten Höhen und zu geheimnisvollen Tiefen der Kunst geleitet. Blütenreiche Abhänge, fruchtbare Täler, aber auch verworrene Dickichte lagen dazwischen. Alle beschrittenen Pfade bis zu einer einzigen Ausgangsstelle zurückzuverfolgen, durften wir nicht einmal versuchen. Aber zahlreiche Höhepunkte und verschiedene Ausgangsstätten sahen wir durch ein Netz weitverzweigter Wege miteinander verbunden. Daß die Forschung noch manche neue Verbindungslinien aufdecken wird, ist wahrscheinlich. Die Pfadfinder unserer Wissenschaft und ihrer Hilfswissenschaften sind überall an der Arbeit. Schriftenentdeckungen, Denkmäleruntersuchungen und Spatenfunde arbeiten miteinander Hand in Hand. Aber wirkliche Zusammenhänge sind von scheinbaren nicht immer leicht zu unterscheiden. Es gibt einfache Bau- und Zierformen, ja selbst zeichnerische Wiedergaben lebender Wesen, die sich an den entgegengesetztesten Enden der Erde und bei den verschiedensten Völkern aus den allen Menschen gemeinsamen Fähigkeiten und Beobachtungen von selbst ergeben haben (S. 2). Zwischen der Begabung der Eskimos und der der Buschmänner für die Wiedergabe von Menschen, Tieren und ihren Beziehungen zueinander läßt sich so wenig ein Verbindungsweg finden wie zwischen den aus der Flechttechnik erzeugten Schmuckmotiven der verschiedensten Völker und den aus der Beobachtung der nächstgelegenen Naturbildungen entstandenen Verzierungen, wie der Dreiecke und Zickzacke (vgl. Bd. 1, S. 48), der einfachen und konzentrischen Kreise, der Wellenlinien und selbst der Spiralen (Bd. 1, S. 46—48, Bd. 2, S. 2 und 30), die zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Stellen der Erde immer von neuem entstehen. Wo sich aber verwickeltere und seltenere Formen und Darstellungen bei weit voneinander entfernt wohnenden Völkern wiederfinden, wie z. B. die Einzelgestaltung der reich und absonderlich geschnitzten Schiffsschnäbel auf gewissen Inseln des Stillen Ozeans und an der Westküste Afrikas, können wir nicht umhin, eine Abhängigkeit der einen Erscheinung von der anderen oder von einer gemeinsamen Überlieferung anzunehmen. Wenn die Behauptung eines uralten Zusammenhanges der altamerikanischen mit der altasiatischen Gesittung immer von neuem auftaucht, so läßt sie sich freilich nicht durch die gleichen Stufenpyramiden und die gleichen geometrischen, technischen und natürlichen Zierweisen einfacher Art beweisen, die wir hüben und drüben gefunden haben; denn diese konnten dem altasiatischen wie dem altamerikanischen Boden so gut selbständig entsprossen sein, wie die Menschen hüben und drüben zwei gleichgestaltete Augen im Kopfe hatten. Sollte sich aber die neuerdings wieder hervortretende Behauptung bestätigen, daß dieselben Tierzeichen für dieselben Sternbilder in Altamerika wie in Altchaldäa nachgewiesen seien, so müßte die auch von uns im Anschluß an namhafte Amerikanisten verfochtene Ansicht von der Heimbürtigkeit der altamerikanischen Gesittung und Kunst allerdings einer anderen Auffassung weichen, ohne daß unsere Darstellung des — freilich noch keineswegs klaren — Entwickelungsganges der Kunst auf amerikanischem Boden dadurch wesentlich umgestaltet zu werden brauchte.

Die übrigen, zum größten Teil farbigen Kulturvölker, deren Kunst wir in diesem Bande verfolgt haben, sind die Bewohner des gewaltigen, in sich zusammenhängenden asiatischen Festlandes und der großen diesem vorgelagerten Inseln. Mesopotamien, eines der Hauptquellgebiete der Kunst der „alten Welt“, die wir im vorigen Bande kennen gelernt haben, bildet für das heidnische Kunstreich, das wir in diesem Bande durchwandert haben, das Grenzgebiet, in dem die hellenistisch-römische Kunst sich in der Flut der asiatischen verlor, wurde aber, schon unter den Sassaniden persisch geworden, unter dem Islam von neuem das Quellgebiet, aus dem der Strom asiatischer Kunstauffassung sich nach Westen ergoß. Persien gehörte mit seiner antiken, den Jahrhunderten vor unseren Zeitrechnungen entstammenden Kunst unserem „Altertum“, mit der Gesittung seiner sassanidischen und islamischen Zeit aber, in der es eines der großen Hauptgebiete asiatischer Kunst bildete, der Kunstübung an, die uns in diesem zweiten Bande beschäftigt hat. Neben Persien bildeten Vorder- und Hinterindien ein zweites, bildete Ostasien ein drittes, bildete das turkestanische Hochasien aber, wie wir erst seit einem Jahrzehnt wissen, ein viertes wichtiges Hauptgebiet echt asiatischen Kunstlebens. Die Wechselbeziehungen dieser vier Hauptgebiete der asiatischen Kunst zueinander treten erst in flüchtigen, noch keineswegs überall sicheren Umrissen hervor. Unbestritten bleibt die merkwürdige, aber wichtige Tatsache, daß sich jenseits der Reiche der Parther und Perser an der Nordwestgrenze Indiens im Gandharalande seit den Eroberungszügen des Hellenismus eine ihrem Inhalt nach buddhistische, ihrer Formensprache nach im wesentlichen hellenistische Kunst erhalten hatte, deren Blütezeit in die ersten Jahrhunderte nach unserer Zeitrechnung fällt; und gewiß ist, daß die hellenistische Formensprache dieser Gandharakunst, vom Buddhismus beflügelt, einen Siegesflug einerseits nach Indien, der Heimat des Buddhismus, anderseits nach dem turkestanischen Hochasien, aber auch nach China, Korea und Japan antrat, wo sie die buddhistische Bildnerei, ihrer Natur nach aber auch hauptsächlich nur diesen Zweig der Kunst, bis auf den heutigen Tag mächtig beeinflußt hat. Unbestreitbar hatte auch die buddhistische Kunst Indiens in ihren Anfängen an die westasiatische, insbesondere die persische, vorübergehend auch an die Gandharakunst angeknüpft, um dann nicht nur in ihren Bauschöpfungen, sondern auch in ihrer bildnerischen Formensprache, die von Anfang an ausgesprochene Sonderwerte besessen, ihre eigenen Wege zu gehen, die sich über Hinterindien bis nach den fernsten Sunda-Inseln, über Nepal und Tibet nach Ostturkestan verzweigten, ja, sich in deutlichen Ausläufern bis China und Japan verfolgen lassen, deren neues geistiges Feuer sich an dem Indiens entzündet hatte. Offensichtlich aber entsandte das Licht der Kunst Persiens, des alten Landes der Flammenverehrung, seine belebenden Strahlen nach Westen und Osten. Hatte die Sassanidenkunst in ihrer Bildnerei neben altachämenidischen auch hellenistische Elemente verarbeitet, die Persien schon auf ihrem Wege nach den Gandharalanden berühren mußten, so entwickelte sie sich auf den Gebieten der Baukunst und der Flächenausschmückung doch rasch zu der asiatischen Großmacht, die ihren künstlerischen Willen in manchen Beziehungen bereits großen Teilen des Ostens und des Westens aufgenötigt hatte, als das Schwert des Islams ihr zunächst in allen ihren Nachbargebieten vollends zum Siege verhalf. War doch schon jene eigenartige und machtvolle Gestaltung der islamischen Moscheenfassaden, die durch die Verlegung der Eingangspforten in riesige, die ganze Schauseite beherrschende Bogennischen bedingt wurde, in den alten Sassanidenbauten auf persischem Boden vorgebildet worden. Nicht minder offensichtlich aber liegt auch der starke Rückfluß chinesischer Gestaltungskraft namentlich in der Flächenkunst der Perser seit dem hohen Mittelalter vor aller Augen.

Auch die chinesische Kunst hatte sich, wie stark auch ihr ursprünglicher Eigenbesitz gewesen, in ihren empfänglichsten Entwickelungsjahren fremden Einflüssen keineswegs unzugänglich erwiesen. Die befruchtenden Ströme, die ihr durch Persien, durch Indien, durch das Gandharagebiet und vor allem durch das hochasiatische Ostturkestan zuflossen, durften nicht übersehen werden. Im Anschluß an die Natur ihres Landes und ihres Volkes aber war sie bald zu selbstbewußtem Eigenleben erstarkt. In vollstem Gegensatz zu der Baukunst Westasiens verriet die chinesische Baukunst ihr großzügiges Streben und Können nicht in monumental einheitlichem Ausbau, sondern in der regelmäßigen und symmetrischen Verteilung leicht gezimmerter Einzelgebäude über weitgedehnte, der Landschaft empfindungsvoll angepaßte Anlagen; und in nicht minder starkem Gegensatz zu der perspektivisch darstellenden Flächenkunst, die die antik-europäische Kunst bereits angebahnt, die dem Mittelalter entwachsene Kunst Europas zur Vollendung gebracht hatte, suchte und fand sie aus ihren besonderen Darstellungs- und Anschauungsgewohnheiten heraus, die die Bildfläche bald auf dem Fußboden ausbreitete, bald für hohe, schmale Wandflächen schuf, ihren eigenen, in ihrer Art nicht minder anschaulichen, die Einzelgestalten nur scheinbar vom Gesamteindruck loslösenden, diesen vielmehr eigenartig durchgeistigenden malerischen Stil. Der optischen Perspektive der europäischen Flächenkunst hatte die ostasiatische Zeichenkunst auf diese Weise eine psychische Perspektive an die Seite gesetzt, die in ihrer Art nicht minder überzeugend wirkte. Daß die Kunst Koreas und die Kunst Japans, wenn sie auch einzelnes aus anderen Ländern eingeführt und vieles aus eigenem Empfinden hinzugetan hatten, im wesentlichen als wohlgeratene Töchter ihrer vollgereiften chinesischen Mutter erscheinen, braucht hier kaum wiederholt zu werden; und auch der starke Einfluß der chinesischen auf die islamische Kunst Persiens ist schon betont worden. In Nepal und Tibet kreuzten sich naturgemäß chinesische und indische Einflüsse. Was der Baukunst dieser Länder aus den Baugewohnheiten ihrer Hochgebirgslandschaften bodenständig erwachsen, darf jedoch keineswegs unterschätzt werden. In Hinterindien entstand aus tibetischen, indischen und chinesischen Zuflüssen eine neue, zum Teil großartige, fast bodenwüchsig wirkende Kunst, deren Prachtbauten in einziger Art die klarste und mächtigste Gesamtgliederung mit den krausesten und phantasievollsten Einzelbildungen zu verschmelzen verstand. Auf Java aber, wo neubrahmanische neben buddhistischen Kunstwerken stehen, sahen wir gerade der buddhistischen Kunst jene reine und reiche Wunderblüte entsprießen, in der die begeistertsten Freunde der indischen Kunst deren schönste und duftigste Entfaltung sehen.

Am schwierigsten, aber in mancher Hinsicht am wichtigsten erscheint es, die künstlerischen Beziehungen der erst seit kurzem für kunstgeschichtliche Grabungen und Untersuchungen geöffneten Oasen und Randstreifen des weiten ostturkestanischen Wüstenlandes im Herzen Asiens festzustellen. Daß hier gandharische, persische, indische und chinesische Zuflüsse sich mischen, versteht sich eigentlich von selbst und steht den großen und kleinen Kunstwerken, die hier zutage gefördert worden, auch an der Stirn geschrieben. Die Spuren einer Manichäerkunst und die Reste einer christlichen Nestorianerkunst, die hier zum Vorschein gekommen, nehmen vielleicht nicht einmal eine Sonderstellung ein. Sie reichen noch nicht aus, uns zu weitgehenden Schlüssen zu berechtigen. Daß in unserem früheren Mittelalter sich hier namentlich die alttürkische Uighurenkunst zu einer gewissen Selbständigkeit ausgewachsen hatte, haben wir gesehen. Wieviel diese ganze ostturkestanische Kunst aber von ihren Nachbarn genommen, wieviel sie ihnen zurückgegeben, wieviel neue Anregung in Ost und West etwa gar von ihr ausgegangen, ist noch nicht einwandfrei festgestellt worden. Nur daß sie, wie namhafte Forscher meinen, als

die Mutter der ganzen chinesischen und damit der ganzen ostasiatischen Kunst erscheinen werde, dürfte schon jetzt auszuschließen sein.

Gerade die Fülle neuer Entdeckungen, die die Sonderforschung jedes Jahres ans Licht bringt, legt der Kunstgeschichte die Pflicht auf, sich großer Vorsicht bei Überbrückungsversuchen durch kühne Vermutungen zu befleißigen. Wo die Entwickelungszusammenhänge noch nicht deutlich erkennbar sind, ist es besser, einstweilen die Tatsachen für sich selbst reden zu lassen. Daß wir schon in einem Jahrzehnt weiter blicken als jetzt, Verbindungen erkennen werden, wo jetzt die Erscheinungen noch unvermittelt nebeneinanderstehen, dürfen wir hoffen. Aber den Glauben, daß es jemals gelingen werde, die ganze Blütenwelt der Kunstgeschichte aus einem einzigen Samenkorn abzuleiten, teilen wir überhaupt nicht. Auch in der Ermittelung der selbständigen Entfaltung der künstlerischen Lebenserscheinungen nebeneinander und ihrer Wechselbeziehungen zueinander liegt ein hoher Reiz; und werfen wir von diesem Standpunkt aus einen Rückblick auf die künstlerischen Gesamterscheinungen, die wir in den ersten beiden Bänden dieses Buches an uns haben vorüberziehen sehen, so werden wir empfinden, daß die Kunst der uns wesensfremden, meist farbigen Völker, der wir uns in diesem zweiten Bande gegenübergestellt sahen, auch wenn wir die Völker des Islams nur bedingt und nur teilweise zu ihnen rechnen, uns freilich eine Fülle hohen Genusses darbietet, daß sie uns in mächtigen, eindrucksvollen Bauten verschiedenster Art, in Bildrollen, die die feinfühligsten Beziehungen zwischen der Menschenseele und der Naturseele aufdecken, in Buddhagestalten, die die seelische Schönheit in möglichst körperloser Wiedergabe des Menschlichen erfassen, und in den vielfarbig zusammengestimmten, der Fläche als solcher angepaßten Flächenverzierungen des Kunstgewerbes oft genug anziehend und bestrickend entgegentritt, daß es dieser ganzen, uns mehr oder weniger fremdartigen Kunst aber nicht beschieden war, die äußere Gestalt und den inneren Gehalt des Menschen als solchen, des Menschen als Vertreters jenes Menschentums, in dem Göttliches und Menschliches untrennbar eins sind, mit so vollem, uns entzückendem und erhebendem künstlerischen Leben zu erfüllen, wie es den alten Griechen gelungen war.

Lernen freilich können wir manches auch von den fremden Künsten, die in fremden Zonen erblühten. Kein Teil der Menschheit ist dem anderen so fremd, daß er ihm aus seinem Besitze nicht farbige und goldene Fäden zur Verarbeitung und Verwebung zutragen könnte. Die spätantike Kunst, aus der sich die frühchristliche Kunst, soweit sie nicht ein Teil von ihr selbst ist, entwickeln sollte, hatte ihre europäisch-griechische Auffassung gerade wenigstens teilweise asiatischem Sehen und Empfinden angepaßt, als die neue Religion sie mit neuem Inhalt und Leben erfüllte; aber wir werden sehen, daß die Kunst der christlichen Völker, die, wenn sie auch von östlichem Boden ausgegangen war, ihre mehr denn tausendjährige Hauptentwickelung auf europäischen Boden durchmachte, ihr europäisches Bürgerrecht, das seine eigenen Gesetze bildete, doch immer wieder siegreich behauptete, sooft sie es preisgeben zu wollen schien.

Alphabetischer Schriftennachweis.

Dieses Verzeichnis enthält die Bücher, Abhandlungen und Aufsätze, auf die im Text und in den Bilderunterschriften nur durch Nennung der Verfassernamen hingewiesen worden ist.

Abel, F. W., s. Vincent, H.

Akademie der Wissenschaften in Wien, s. Karabacek, J. v., Musil, A., und Mielich, A. L.

Akerman, J. Y.: Remains of Pagan Saxondom. London 1855.

Amsden, D.: Impressions of Ukiyo-ye School. London 1906.

Anderson, William: The pictorial arts of Japan, nebst Appendix: Chinese and Korean pictorial Art. London 1886.
— Descriptive and historical catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum. London 1886.
— Landscape Painting in Japan; im Art Journal, S. 121. London 1890.
— Japanese wood Engravings; im Portfolio, Nr. 17. London 1895.

Andrae, W.: Hatra; in den Wissenschaftlichen Veröffentlichungen der Deutschen Orientgesellschaft, Nr. 21. Leipzig 1912.

Andree, R.: Die Metalle bei den Naturvölkern. Leipzig 1884.
— Ethnographische Parallelen und Vergleiche. Neue Folge. Leipzig 1889.
— Der Ursprung der amerikanischen Kulturen; in den Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft zu Wien XXXVI, S. 87 ff. Wien 1908.
— s. Maler.

Ankermann, B.: Kulturkreise und Kulturschichten in Afrika; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXVII, S. 83. Berlin 1905.
— Bericht über eine ethnographische Forschungsreise im Grasland von Kamerun; in der Zeitschrift für Ethnologie XLII, S. 288. Berlin 1910.

Antze, G.: Ahnenfiguren aus Kranda in Neu-Mecklenburg; im Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig IV, S. 36. Leipzig 1910.

Arne, T. J.: Monumentale Menschendarstellungen in der mohammedanischen Kunst; im Orientalischen Archiv I S. 82. Leipzig 1910—11.

Aubert, Louis: Les Maitres de l'Estampe japonaise. Paris 1914.

Aymonier, E.: Le Cambodge. 2 Bände. Paris 1908.

Bachmann, W.: Berühmte Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan; in der 29. Wissenschaftlichen Veröffentlichung der Deutschen Orientgesellschaft. Leipzig 1913.

Balfour, H., s. Tongue, M. H.

Baltzer, F.: Das japanische Haus. Berlin 1903.
— Architektur der Kultbauten Japans. Berlin 1907.

Baelz, E.: Vor- und Urgeschichte Japans; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXIX, S. 281. Berlin 1907.
— Dolmen und alte Königsgräber in Korea; in der Zeitschrift für Ethnologie XLII, S. 776. Berlin 1910.

Bandelier, A. F.: On the social organisation and mode of government of the ancient Mexicans. Salem 1879.
— Report of an archaeological tour in Mexico in 1881. Boston 1884.

Barboutau, Pierre: Les peintres populaires du Japon, I. Paris 1914.
— Biographies des artistes Japonais dont les œuvres figurent dans la Collection Pierre Barboutau. T. I. Peintures. T. II. Estampes et objets d'art. Amsterdam 1915.

Barth, G.: Arabisches aus Toledo; in der Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge XIII, S. 157. Leipzig 1902.

Barth, H.: Konstantinopel. Leipzig und Berlin 1901.

Basedow, H.: Felsgravierungen hohen Alters in Zentral-Australien; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXIX, S. 707. Berlin 1907.
— Beiträge zur Entstehung der Stilisierungsornamente der Eingeborenen Australiens; im Archiv für Anthropologie. Neue Folge VII, S. 216. Braunschweig 1909.

Bäßler, A.: Altperuanische Kunst, Beiträge zur Archäologie des Inkareiches. Berlin 1901.

Bastian, A.: Amerikas Nordwestküste. Aus den Sammlungen der kgl. Museen zu Berlin. Berlin 1883.
— Die Kulturvölker des alten Amerika. Bd. I u. II, Berlin 1878; Bd. III, Berlin 1889.

Becker, C. H.: Der Islam als Problem; im Islam, Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients I, S. 1. Straßburg 1910.
— Vorbericht über die islamkundlichen Ergebnisse der Innerafrikanischen Expedition des Herzogs Adolf Friedrich von Mecklenburg; im Islam III, S. 258. Straßburg 1912.

Belck, W.: Die Erfinder der Eisentechnik; in der Zeitschrift für Ethnologie XLII, S. 15. Berlin 1910.

Bell, Miß G. L.: The churches and monasteries of the Tur Abdin; in Strzygowski, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters; in Berchem und Strzygowskis „Amida". Heidelberg 1910.
— The vaulting system of Ukheidar; im Journal of Hellenic Studies XXX, S. 69. London 1910.

Berchem, M. van: Aux pays do Moab et d'Edom; im Journal des Savants, 7. Année, p. 293. Paris 1909.
— Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Diyar-Bekr; in Berchem und Strzygowskis „Amida", S. 1—130. Heidelberg 1910.
— s. Strzygowski, J.

Beylié, L. de: L'Architecture Hindoue en Extrême-Orient. Paris 1907.
— Prome et Samarra. Voyages archéologiques. Paris 1908.

Bing, S.: La céramique. Abschnitt IX in Gonses großem Werk über Japan (s. unter Gonse).

Bing, S.: Japanischer Formenschatz, 6 Bde., deutsche Ausgabe des „Japon artistique" (Paris 1889—91). Leipzig. o. J.
Binyon, L.: The Fligth of the Dragon. An Essay on the theory and practice of Art in China and Japan, based on original sources. London 1911.
— Painting in the far East. London 1908. 2. Aufl. London 1914.
Birdwood, G. C. M.: The industrial arts of India. New Edition. London 1880.
Blacker, J. F.: Chats on Oriental china. London 1908.
— und **Gorer, E.,** s. Gorer.
Blochet, Ed.: Les miniatures des manuscrits musulmans; in der Gazette des Beaux Arts 1897, I, S. 281 bis 293, II, S. 105—118. Paris 1897.
— Les écoles de peinture en Perse; in der Revue archéologique 1905, II, S. 121. Paris 1905.
— Les origines de la peintures en Perse; in der Gazette des Beaux Arts 1905, II, S. 115. Paris 1905.
Boas, Franz: The Central Eskimos; im Annual Report of the Bureau of Ethnology VI, S. 409—671. Washington 1884—85.
— The Eskimo of Baffin Land and Hudson Bay; im Bulletin of the American Museum of Natural History. Neuyork 1907.
Bode, W.: Studien zur Geschichte der westasiatischen Knüpfteppiche; im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XIII, S. 26—49 und S. 108—137. Berlin 1892.
— Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit; in Sponsels Monographien des Kunstgewerbes. Leipzig, o. J. (1902).
— Die Anfänge der Majolika-Kunst unter dem Einfluß der hispanomoresken Majoliken; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXIX, S. 276. Berlin 1908.
— s. Scala, A. v.
Bogoljiuboff, A.: Les Tapis de l'Asie centrale. Petersburg I, 1908, II, 1909. Deutsch von Jos. Kuderna. Leipzig 1910.
Bone, K.: A Painting by Li Lung-Mien 1100—1106 A. D.; Auszug aus dem T'oung-pao, Bd. VIII, Nr. 2. Leiden 1907.
Bork, F.: Amerika und Westasien; im Orientalischen Archiv III, S. 1. Leipzig 1912—13.
— Weitere Verbindungslinien zwischen der Alten und der Neuen Welt; im Orientalischen Archiv III, S. 151. Leipzig 1912—13.
Boerschmann, E.: Architektur und Kultur. Studien in China; in der Zeitschrift für Ethnologie XLII, S. 390. Berlin 1910.
— Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen, Bd. I Berlin 1911; Bd. II Berlin 1914.
— Chinesische Architektur. Begleitwort zu der Sonder-Ausstellung „Chinesische Architektur" im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin 1912.
— Baukunst und Landschaft in China; in der Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin. Berlin 1912.
— Einige Beispiele für die gegenseitige Durchdringung der drei chinesischen Religionen; in der Zeitschrift für Ethnologie XIII, S. 429. Berlin 1912.
Bovallius, C.: Nicaraguan Antiquities. Stockholm 1886.
Brandt, Max v.: China, Japan, Korea. Neueste Geschichte Ostasiens; in Hans F. Helmolts Weltgeschichte, herausgegeben von Armin Tille, 2. Aufl., Bd. I. Leipzig 1913.
Braun, E. W., Dreger, M., Folnesics, J., Kümmel, O., und **Lehnert, G.:** Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. II. Band: Das Kunstgewerbe in Barock, Rokoko usw., im Gebiete des Islams und in Ostasien. Berlin, o. J.
Bredius, A.: Hindostansche Tekeningen in Nederland in de XVIIe eeuw; in Oud Holland XXIX, S. 139 bis 142. Amsterdam 1911.
Brinckmann, Justus: Kunst und Handwerk in Japan, Bd. 1. Berlin 1889.
— Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Leipzig 1894.
— Kenzan. Hamburg 1897.
— Sammlung Oeder; Einführung in die japanische Kunst. Düsseldorf 1902.
Brinkley, F.: China, its History, Arts and Literature. Zahlreiche Bände. London 1904.
Brockhaus, A.: Netzuke; Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst. Leipzig 1905; 2. Aufl. 1909.
Brough Smyth, R.: The aborigines of Victoria, Bd. I u. II. London 1878.
Brühl, G.: Die Kulturvölker Alt-Amerikas. Neuyork, Cincinnati, St. Louis 1875—87. (Hier die frühere Literatur sorgfältig verzeichnet.)
Buchner, M.: Benin und die Portugiesen; in der Zeitschrift für Ethnologie XL, S. 981. Berlin 1908.
Bühler, J.: Votive inscriptions from the Sanchi stupas; in Epigraphia Indica, II, S. 87ff. Kalkutta 1892.
Burgeß, J.: Notes on the Bauddha Rock-Temples of Ajanta, their Paintings etc.; im Archaeological Survey of Western India, Nr. 9. Bombay 1879.
— Report on the Buddhist Cave Temples of India. London 1883.
— Report on the Elura Cave Temples etc. London 1883.
— Western India; im Annual Report of the Asiatic Society, Bd. VI. London 1896.
— The ancient Monuments, Temples and Sculptures of India. London 1897; 2. Auflage London 1911.
— The Gandhara Sculptures; im Journal of Indian Art and Industry vom April und Juli 1898 und Januar 1900. London.
— Architecture of Gujarat; im Annual Report of the Asiatic Society, Bd XII. London 1900.
— Buddhist Art in India (Erweiterte Bearbeitung von Grünwedels kleinem Handbuch). London 1901.
— Architecture of Ahmadabad; im Annual Report of the Asiatic Society, Bd. VIII. London 1905.
— und **H. Cousens:** Architectural antiquities of Northern Gujarat. Haag 1903.
— s. Fergusson.
Burlington Fine Arts Club: Katalog der Exhibition of early Chinese Pottery and Porcelain 1910. London 1911.
Buschan, G.: Illustrierte Völkerkunde (unter Mitwirkung von A. Byhan, W. Krickeberg, R. Lasch, Fel. v. Luschan und W. Volz). Stuttgart 1910.
Bushell, St. W.: Chinese Porcelain before the present dynasty. Peking 1886.
— Oriental ceramic etc., from the collection of W. T. Walters etc. Neuyork 1897.
— Chinese Eggshell; im Burlington Magazine IX. London 1906.
— Chinese Figure of Kuan-yin; im Burlington Magazine XII. London 1907—08.
— Sixteenth-century coloured illustrations with Chinese Manuscripts. Text by Hsiang-Yuan-P'ien, translated by St. W. Bushell. Oxford 1908.
— Chinese Art. London, I 1904, II 1906. 2. Auflage London 1909.
— Description of Chinese pottery and porcelain, being a translation of the T'ao Shuo. Oxford 1910.
— und **Laffan, W. M.:** Catalogue of the Morgan Collection. Neuyork 1895.
Büttner, C. G.: siehe Fritschs Bericht über neu aufgefundene Buschmannzeichnungen in den Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie usw., 1878, S. 15ff.
Byhan, A.: Die Polarvölker. Leipzig 1909.
Capitan, L.: Cours d'antiquités américaines 7. Mars 1905; in der Revue de l'école d'Anthropologie de Paris. Extrait. Paris 1908.

Cárdenas, A.: Die Alhambra im Lichte der Kunstgeschichte. Beziehungen zwischen der Architektur Granadas und Nordafrikas; im Orientalischen Archiv II, S. 103. Leipzig 1911—12.
Catlin, G., Illustrations of manners, customs and conditions of the North American Indians. Neue Ausgabe. Edinburg 1903.
Cave, H. W.: The ruined cities of Ceylon. London 1897; deutsch von Gräfin Zech, Berlin 1901.
Chambers, Sir William: Designs of Chinese buildings etc. London 1757.
Chavannes, Ed. de: La sculpture sur Pierre en Chine. Paris 1893.
— Mission archéologique dans la Chine septentrionale; in den Publications de l'école Française d'Extrême-Orient, Planches XIII u. XIV. Paris 1909. (Text I, Paris 1913.)
— Six monuments de la Sculpture Chinoise; in Goloubew, V.: Ars Asiatica II. Brüssel und Paris 1914.
— und **Petrucci, R.:** La peinture Chinoise au Musée Cernuschi en 1912; in Goloubew, V.: Ars Asiatica I. Brüssel und Paris 1914.
Clemen, Paul: Merowingische und karolingische Plastik; in den Jahrbüchern des Vereins der Altertumsfreunde LXXXXII, S. 1—146. Bonn 1892.
Cohn, W.: Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei. Berlin 1908.
— Die Malerei in der Ostasiatischen Kunstabteilung des Berliner Museums (Sonderabdruck aus dem Cicerone). Leipzig 1910.
— Einige Bemerkungen zum Verständnis indischer Kunst; in der Ostasiatischen Zeitschrift I, S. 217. Berlin 1912.
— Einiges über die Bildnerei der Naraperiode; in der Ostasiatischen Zeitschrift I, S. 298 u. S. 403; II, S. 199. Berlin 1912—14.
— Probleme der indischen Kunst; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XXV, S. 253. Leipzig 1914.
Cole: Preservation of national Monuments in India. Published by order of the Governor General in Council. Ohne Druckort, 1884, 1885 ff.
Combaz, G.: Les sépultures impériales en Chine. Brüssel 1908.
— Les Palais impériaux de la Chine. Brüssel 1909.
Commaille, J.: Angkor. I: Angkor Vat; II: Angkor-Thom; in der Ostasiatischen Zeitschrift II, S. 16 u. 133. Berlin 1913.
Commission Impérial du Japon à l'Exposition universelle de Paris, 1900 (Hayashi, Tudama und Kuki, Baron Riyuitsi): Histoire de l'art du Japon. Paris 1900.
Consens, H., s. Burgeß, J.
Contreras, R.: Del arte arabe in España. Madrid 1878.
Coomaraswamy, Ananda K.: The aims of Indian Art. London 1908.
— The influence of Greek on Indian art. London 1908.
— Mediaeval Singhalese Art. London 1908.
— Mughal Portraiture; im Orientalischen Archiv III, S. 12. Leipzig 1912—13.
— Rajput painting; in der Ostasiatischen Zeitschrift I, S. 125. Berlin 1912—13.
— Somo ancient clements in Indian decorative Art; in der Ostasiatischen Zeitschrift II, S. 383. Berlin 1913—14.
Coq, A. v. Le, s. Le Coq.
Cordier, H.: La Chine en France au XVIIIe siècle. Evreux 1910.
Cornick, A.: Katalog der wichtigsten Monumente Chinas; im Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society. London 1913.
Coste, P., s. Flandin, E.
Courty, G.: Les nouveaux aspects de la préhistoire américaine; in L'Homme préhistorique VII, S. 65 ff. Paris 1909.
Crahmer, W.: Über den indo-portugiesischen Ursprung der Benin-Kunst; im Globus 1909, I, S. 345 u. 360. Braunschweig 1909.
— Zur Frage nach der Entstehung der Benin-Kunst; ebenda 1910, I, S. 78. Braunschweig 1910.
Crawfurd: History of the Indian Archipelago. Edinburg 1820.
— A Descriptive Dictionary of the Indian Islands. London 1856.
Cunningham, Al.: Archaeological Survey of India. Kalkutta, seit 1871.
— Buddha-Gaya; im Archaeological Survey of India, I, S. 4—12, Kalkutta 1871; III, S. 79—103, 1873.
— Ancient Indian Architecture. Indo Persian and Indo Grecian Styles. Ebendort, V, S. 185—196. Kalkutta 1875.
Dalton, O. M., s. Read.
Delaporte, L.: Voyage du Cambodge. L'architecture Khmer. Paris 1880.
Deri, Max: Das seldschukische Ornament; in Sarre, Fr.: Denkmäler persischer Baukunst, Textband, S. 139 ff. Berlin 1910.
Deshayes, E., s. Tokonosuke.
Desplagnes, L.: Le plateau central Nigérien. Paris 1907.
Dieseldorff, E. P.: Klassifizierung seiner archäol. Funde im nördlichen Guatemala; in der Zeitschrift für Ethnologie XLI, S. 862. Berlin 1909.
Dieulafoy, Marcel: L'art antique de la Perse, V: Parthes et Sassanides. Paris 1884—89.
Diez, E.: Die Kunst der islamischen Völker (1915 drei Lieferungen); in Fritz Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg, o. J. (Vorwort 1915.)
Diguet, L.: Note de pictographie de la Basse-Californie; in L'Anthropologie, VI, S. 160—175. Paris 1895.
Dillon, E.: Porcelain. London 1904.
— Some Notes on the Origin and Development of the enamelled Porcelain of the Chinese; im Burlington Magazine XIII, S. 4 u. 69. London 1908.
Döhring, K.: Der Phrachedi-Bau in Siam; in der Zeitschrift für Ethnologie XLIV, S. 693. Berlin 1912.
Dreger, M.: Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei. Wien 1904.
— s. Braun, E. W.
Duret, Th.: L'art Japonais, les livres illustrés etc.; in der Gazette des Beaux Arts 1882, II (XXVI), S. 113 f. u. 302 ff. Paris 1882.
— La gravure Japonaise; in der Gazette des Beaux Arts 1900, I, S. 132. Paris 1900.
— Livres et albums illustrés du Japon. Paris 1900.
Du Sartel, O.: La porcellaine de Chine. Paris 1881.
Ehrenreich, P.: Die zweite Xingu-Expedition; in der Zeitschrift für Ethnologie XXII, S. 81 ff. Berlin 1890.
— Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens; Veröffentlichungen aus den kgl. Museen IV. Berlin 1891.
— Anthropologische Studien über die Urbewohner Brasiliens. Braunschweig 1897.
— Mitteilungen über die wichtigsten ethnographischen Museen der Vereinigten Staaten von Nordamerika; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXII, S. 1. Berlin 1900.
— Die Ethnographie Südamerikas am Beginn des 20. Jahrhunderts; im Archiv für Anthropologie, Neue Folge, III. Braunschweig 1904.
— Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker, verglichen mit denen Nordamerikas und der alten Welt; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXVI, Suppl., S. 93. Berlin 1905.
Eichler, G., s. Sarre, F.
Eisen, G.: On somo ancient sculptures from the Pacific slope of Guatemala („Memoires of the California Academy of Sciences"). San Francisco 1888.

Falke, O. v.: Das frühe Mittelalter; in Lehnerts Illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes I, Kap. VI, S. 190 ff. Berlin, o. J.
— Chinesische Seidenstoffe des 14. Jahrhunderts in ihrer Bedeutung für die Seidenkunst Italiens; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXIII, S. 176. Berlin 1912.
— Majolika; in den Handbüchern der Königlichen Museen zu Berlin. 2. Auflage Berlin 1907.
Fenollosa, E. F.: Review of the Chapter of painting; in „L'Art Japonais by L. Gonse". Yokohama (Japan mail) 1884.
— Epochs of Chinese and Japanese Art I, II. Neuyork 1911.
— Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst, übertragen von Fr. Milcke, bearbeitet von Sh. Hara. Bd. I u. II. Leipzig 1913.
Fergusson, J. F.: History of Architecture, Bd. I. London 1874.
— History of Indian and Eastern Architecture. London 1876. 2. Aufl., von J. Burgeß, 1910.
— und **Burgeß, J.:** The Cave Temples of India. London 1880.
Fewkes, J. W.: The Hopi etc.; im 21. Annual report of the Bureau of American Ethnology. Washington 1903.
— Two summers work in Pueblo Ruins, Report; ebenda 22. Washington 1904.
Field, K. E.: The Art of Kiyonaga; im Burlington Magazine XIII, S. 241. London 1908.
Filchner, W.: Das Kloster Kumbum. Berlin 1909.
Finsch, O.: Hausbau &c. an der Südostküste von Neuguinea; in den Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien XVI, S. 1 ff. Wien 1887.
— Samoafahrten. Leipzig 1888.
— Ethnologische Erfahrungen und Belegstücke aus der Südsee; in den Annalen des k. k. naturhistorischen Hofmuseums. Wien 1888—93.
Fischer, A.: Japans Bühnenkunst und ihre Entwickelung; in Westermanns Monatsheften LXXXIX, Nr. 532. Braunschweig 1901.
— Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunst in Ostasien; in der Zeitschrift für Ethnologie XLI, S. 1. Berlin 1909.
— Über Koreanische Kunst; im Orientalischen Archiv I, S. 149. Leipzig 1910.
— Kleiner populärer Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Cöln. Köln 1913.
Fischer, L. H.: Indische Malerei; in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. I, S. 238—245. Leipzig 1890.
Fischer, O.: Die chinesische Kunsttheorie; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXV, S. 1 u. 143. Berlin 1912.
— Die Baumdarstellung in der chinesischen Kunst; in der Ostasiatischen Zeitschrift II, S. 52 und S. 157. Berlin 1913—14.
Flamand, G. B.: Notes sur les stations nouvelles de pierres écrites du Sud-Oranais; in L'Anthropologie IV, S. 145, Paris 1892; vgl. VIII, S. 284, 1897.
— Les pierres écrites du Nord de l'Afrique; im Bericht des Congrès International d'Anthropologie et d'archéologie préhistorique 1900, S. 265. Paris 1900.
Flandin, E., und **Coste, P.:** Voyage en Perse, I—IV. Paris 1846—54.
Flegel, Ed.: Bericht über seine Expedition in den Mitteilungen der Afrikanischen Gesellschaft, III, S. 136 ff. Berlin 1881.
Flury, S.: Die Ornamentik der Hakim ad Azhar-Moschee. Materialien zur alten Geschichte des Islam. Heidelberg 1912.
— Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun; im Islam IV, S. 421. Straßburg 1913.
Folnesics, J., s. Braun, E. W.
Förstemann, E.: Die Maya-Handschrift der königl. öffentlichen Bibliothek. 2. Auflage Dresden 1892.
Foucher, A.: Etude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde. Paris 1900.
— L'art greco-bouddhique du Gandhâra I; in den Publications de l'École Française de l'Etrême-Orient. Paris 1905.
— Le débuts de l'Art Bouddhique; im Journal Asiatique, Januar-Februar 1911.
Fournereau, Luc.: Le Siam ancien I; in den Annales du Musée Guimet XXVII. Paris 1895.
Foy, W.: Führer durch das Rautenstrauch-Joest-Museum der Stadt Köln. 3. Auflage Köln 1910.
— und **Richter, O.:** Zur Timorornamentik; in den Abhandlungen des königl. Zoologischen und Anthropologischen Museums zu Dresden (Festschrift für A. B. Meyer). Leipzig 1899.
— Zur Geschichte der Eisentechnik; in Foys „Ethnologica", S. 185. Leipzig 1909.
Franke, O.: Beschreibung des Jehol-Gebietes in der Provinz Chili. Leipzig 1902.
— Beiträge aus chinesischen Quellen zur Kenntnis der Turkvölker und Skythen Zentralasiens. (Anhang zu den Abhandlungen der Königl. Preußischen Akademie der Wissenschaften.) Berlin 1904.
Franz-Pascha, J.: Die Baukunst des Islam (in Durms „Handbuch der Architektur"). Darmstadt 1896.
— Die Grabmoschee des Sultans Kait-Bei; in „Die Baukunst" I, 3. Berlin, o. J.
Friderici, Gg.: Die Schiffahrt der Indianer. Stuttgart 1907.
Fritsch, G.: Die Eingeborenen Südafrikas. Breslau 1872.
— s. Büttner.
Frobenius, L.: Die bildende Kunst der Afrikaner; in den Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft XXXII, S. 1—17. Wien 1897.
— Der Ursprung der Kultur, Bd. I: Der Ursprung der afrikanischen Kulturen; darin von H. Frobenius: Die afrikanischen Hütten. Berlin 1898.
— Auf dem Wege nach Atlantis. Berlin 1911.
— Und Afrika sprach. Bd. I: Auf den Trümmern des klassischen Atlantis. Berlin 1912.
Gayet, Al.: La sculpture copte; in der Gazette des Beaux Arts, XXXIV, 7, S. 422—440, und 8, S. 80 bis 88, 145—153. Paris 1892.
— L'Art Arabe. Paris 1893.
— L'Art Persan. Paris 1895.
Geiseler: Die Osterinsel. Berlin 1883.
Gerland, J., s. Waitz-Gerland.
Germann, P.: Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Graslande von Kamerun, ein Beitrag zur afrikanischen Kunst; im Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig IV, S. 1. Leipzig 1910.
Gerspach: Notes sur la céramique chinoise. Paris 1877.
Gierke, H.: Japanische Malereien (Ausstellungskatalog). Berlin 1882.
Giles, H. A.: An introduction to the history of Chinese pictorial art. Shanghai 1905.
— A Chinese Biographical Dictionary; sec. edition revised and enlarged I, II. Shanghai, Hongkong, Singapore, Yokohama und London 1912.
Gillen, F. J., s. Spencer.
Glaser, K.: Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, Erster Halbband, S. 402, Leipzig 1908.
— Die Kunst Ostasiens. Leipzig 1913.
Goloubew, V.: Notes sur quelques sculptures Chinoises; in der Ostasiatischen Zeitschrift II, S. 326. Berlin 1913—14.
— s. Chavannes, Ed. de.
Goncourt, Edm. de: Outamaro. Paris 1891.
— Hokousaï; in der Gazette des Beaux Arts XIV, S. 441 ff. Paris 1895.

Gonse, L.: L'art Japonais (große Ausgabe). Paris 1883. 2. Auflage 1900.
— L'art Japonais (kleine Ausgabe). Paris 1885.
Gorer, E., und Blacker, J.: Old Chinese Porcelain and Hard Stones. London 1911.
Gowland, W.: The Dolmens of Japan and their builders; in den Transactions of the Japan Society IV, 3. London 1897—98.
Gräbner, F.: Kulturkreise und Kulturschriften in Ozeanien; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXVII, S. 39. Berlin 1905.
— Völkerkunde der Santa Cruz-Inseln; in Foys „Ethnographica", S. 71—184. Leipzig 1909.
— s. Stephan, E.
Grabowsky, F.: Der Tod, das Begräbnis usw. bei den Dayaken; im Internationalen Archiv für Ethnographie II, S. 177—204. Leiden, Paris und Leipzig 1889.
Grandidier, G.: La céramique chinoise. Paris 1894.
Graul, R.: Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Leipzig 1906.
— Die persischen und indischen Miniaturen der Sammlung Walther Schulz; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, XIX, S. 9. Leipzig 1908.
Grey, G.: Journals of two expeditions of discovery in Nordwest and Western Australia. London 1841.
Griffiths, J.: The paintings in the Buddhist Cave Temples of Ajanta. I, London 1896; II, London 1897.
Groneman, J.: Das Kris der Javaner; im Internationalen Archiv für Ethnologie 1910, S. 90, 123 u. 178. Leiden.
Grothe, H.: Der Kalamkar; im Orientalischen Archiv II, S. 132. Leipzig 1911—12.
— Ausgrabungen und Forschungen im vorderen Orient I; im Orientalischen Archiv III, S. 32. Leipzig 1912 bis 1913.
— Ein Perserteppich aus Kerma in der Sammlung Rudolph Said-Ruette in London; im Orientalischen Archiv III, S. 84. Leipzig 1912—13.
Grube, W.: Religion und Kultur der Chinesen. Leipzig 1910.
Grünwendel, Alb.: Buddhistische Kunst in Indien („Handbücher der königl. Museen zu Berlin"). Berlin 1893, 2. Aufl. 1900.
— Materialien zur Kenntnis der wilden Stämme Malakkas. Berlin 1894.
— Geschichte des Buddhismus in Indien. Berlin und Leipzig 1900.
— Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei. Führer durch die lamaistische Sammlung des Fürsten E. Uchtomskij. Leipzig 1900.
— Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan. Berlin 1902.
— Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902—03; in den Abhandlungen der königl. Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philos.-philol. Kl., XXIV, Abt. 1. München 1906.
— Die archäologischen Ergebnisse der dritten Turfan-Expedition; in der Zeitschrift für Ethnologie XLI, S. 891. Berlin 1909.
— nach **Hrolf Vaughan Stevens:** Die Zaubermuster der Orang Semang; in der Zeitschrift für Ethnologie XXV, S. 71 ff. Berlin 1893.
— Die Zaubermuster der Orang Hutan; ebenda, XXVI, S. 141 ff. Berlin 1894.
— s. Pander.
Gulland, W. G.: Chinese Porcelain with 411 Illustrations. London, Bd. I 1899, Bd. II 1902.
Gumpo Seigwan (Sammlung berühmter ostasiatischer Bilder). Tokyo (Verlag von Shimbi Shoin), seit 1912 (bis 1914: 4 Bände).
Gurlitt, C.: Die Baukunst Konstantinopels. Berlin, Bd. I 1907, Bd. II 1912.
Gurlitt, C.: Die Bauten Adrianopels; im Orientalischen Archiv I, S. 1 und 51. Leipzig 1910—11.
— Die islamitischen Bauten von Isnik (Nicaea); im Orientalischen Archiv III, S. 49. Leipzig 1912—13.
Habel, S.: The sculptures of Santa Lucia Cosumalwhuapa („Smithsonian Contributions", Nr. 269). Washington 1878.
Haddon, A. C.: Evolution in art etc. The decorative art of British New Guinea. Dublin 1899.
Hagen, B.: Unter den Papuas. Wiesbaden 1899.
Hagen, K.: Altertümer von Benin im Museum für Völkerkunde zu Hamburg. Hamburg 1900.
Hamada, s. Kosaku.
Hamilton, A.: The art workmanship of the Maori Race in New Zealand. Dunedin 1896.
Hampel, J.: Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn. 3 Bände. Braunschweig 1905.
Händel, Max: Über den Ursprung des Zangenfrieses usw. Darmstadt 1913.
Hara, Shinkichi: Die Meister der japanischen Schwertzieraten; im Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten XX, S. 41. Hamburg 1902.
— s. Fenollosa.
Harada, Jiro: Japanese Art and Artists of to day, I—V; in The Studio 50, S. 98 u. 286; 51, S. 40 u. 103; 52, S. 95 u. 296; 53, S. 271; 54, S. 110. London 1910, 1911, 1912.
Hartmann, C. H.: Archaeological Researches in Costa Rica. Stockholm 1901.
Hartmann, P. M.: Chinesisch-Turkestan. Halle 1908.
Hartmann, R.: Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte. Straßburg 1909.
— Über einige Anlagen und Bauwerke Jarkends (chin. Turkestan); im Orientalischen Archiv II, S. 17. Leipzig 1911—12.
Hartmann, Sadakichi: Japanese Art. London 1901.
Haupt, A.: Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen. Leipzig 1909.
Havell, E. B.: Indian Sculpture and Painting. London 1908.
— The symbolism of Indian Sculpture and Painting; im Burlington Magazine XV, S. 331. London 1909.
— The ideals of Indian Art. London 1911.
— The Zenith of Indian Art; in der Ostasiatischen Zeitschrift I, S. 1. Berlin 1912.
— Indian architecture; from the first Muhammedan invasion to the present day. London 1913.
Heber, E. A.: Über Technik und Ökonomie des japanischen Kunstfleißes; im Orientalischen Archiv II, S. 180. Leipzig 1911—12.
Hedin, Sven: Durch Asiens Wüsten. 2 Bände. Leipzig 1899.
— Transhimalaja. Leipzig, I 1909, III 1912.
Hein, A. R.: Die bildenden Künste bei den Dayaks auf Borneo. Wien 1890.
— Mäander, Kreuze, Hakenkreuze und urmotivische Wirbelornamente in Amerika. Wien 1891.
Herringham, Mrs.: The frescoes of Ajanta; im Burlington Magazine XVII, S. 136. London 1910.
Herzfeld, E.: Samarra. Aufnahmen und Untersuchungen zur islamischen Archäologie. Berlin 1907.
— Die Geschichte der islamischen Kunst und das Mschatta-Problem; im Islam I, S. 1. Hamburg 1910.
— Die Qubbet es Sachra, ein Denkmal frühislamischer Baukunst; im Islam II, S. 235. Straßburg 1911.
— Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra. Mit einem Vorwort von F. Sarre, Berlin 1912.
— Mitteilung über die Arbeiten der zweiten Kampagne von Samarra; im Islam V, S. 196. Straßburg 1914.
Herz-Pascha, M.: Boiseries fatimites aux sculptures figurales; im Orientalischen Archiv III, 1913, S. 169. Straßburg 1912—13.

Hildebrand, Hans: Beiträge zur Kenntnis der Kunst der niedern Naturvölker; in A. E. Freiherr von Nordenskiöld: „Studien und Forschungen ... im hohen Norden", S. 289—386. Leipzig 1885.
Hildebrand, Heinr.: Der Tempel Tachüeh-sy. Berlin 1897.
Hippisley, Alfred E.: A Sketch of the history of Ceramic Art in China; im Catalogue of the Hippisley Collection, Smithsonian Institute. Washington 1890. 2. Auflage Washington 1902.
Hirth, Fr.: China and the Roman Orient. Leipzig und München 1885.
— Ancient Porcelain. A study in chinese mediaeval industry and trade. Leipzig und München 1888.
— Chinesische Studien, I. München und Leipzig 1889.
— Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München 1896.
— Über die einheimischen Quellen zur Geschichte der chinesischen Malerei. München 1897.
— Die Malerei in China. Entstehung und Ursprungslegenden. Leipzig 1900.
— Scraps from a Chinese collectors note book, beeing notes on some Chinese painters of the present dynasty. Leipzig und Leiden 1905.
— Chinese metallic mirrors with notes on some ancient Specimens of the Musée Guimet. Paris und Neuyork 1907.
— The ancient history of China to the end of the Chou Dynasty. Neuyork 1910.
Hitchcock, R.: The burial mounds of Japan etc.; Smithsonian Institute. Washington 1893.
Hobson, R. L.: Wares of the Sung and Yuan Dynasties; im Burlington Magazine XV und XVI. London 1909 u. 1910.
— A new chinese Masterpiece in the British Museum; im Burlington Magazine XXV, S. 69. London 1914.
Hodge, Fr. W.: Handbook of America Indians North of Mexico; im Bulletin of the American Ethnology. Washington 1907.
Hoffman, W. J.: The Graphic Art of the Eskimos; im Report of the U. S. Museum for 1895. Washington 1897.
Hogdson, W.: How to identify old chinese Porcelain. London 1912.
Holmes, H.: Archaeological studies among the ancient cities of Mexico. Chicago 1897.
Holmes, J. C.: Archaic Chinese Bronces; im Burlington Magazine VII, S. 19. London 1905.
Holmes, W. H.: Aboriginal Pottery of the Eastern United States; im 20. Annual Report of the Bureau of American Ethnology. Washington 1907.
Holub, E.: Eine Kulturskizze des Marutse-Mambunda-Reiches in Süd-Zentralafrika. Wien 1879.
Hopkins, L. C.: The Chinese Bronze known as the Bushell Bowl and its Inscription; im Journal of the Royal Asiatic Society. London 1912.
Horn, P.: Sassanidische Gemmen aus dem British Museum; in der Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft XLIV. Leipzig 1890.
— und **Steindorff, G.**: Sassanidische Siegelsteine. Berlin 1889.
Hoerschelmann, W. v.: Die Entwickelung der altchinesischen Ornamentik; in Lamprechts „Beiträgen", Heft 16. Leipzig 1907.
Hsiang-Yuan-P'ien, s. Bushell, St. W.
Huart, Cl.: Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient Musulman. Paris 1908.
— Histoire des Arabes. Paris 1912.
Hunières, R. d': L'Islam monumental dans l'Inde du Nord; in der Gazette des Beaux Arts 1901, I, S. 277; II, S. 123. Paris 1901.
Hüsing, G.: Der Zagros und seine Völker; im Alten Orient IX, Heft 3/4. Leipzig 1908.
Hutchinson, M.: Notes on a Collection of facsimile Bushman drawings; im Journal of the Anthropological Society, XII, S. 464. London 1883.
Jacob, G.: Quellenbeiträge zur Geschichte islamischer Bauwerke; im Islam III, S. 358. Straßburg 1912.
Jacobsthal, E.: Mittelalterliche Bauten zu Nachtschewan im Araxesthale. Berlin 1899.
Jacoby, Gust.: Ausstellung ostasiatischer Kunst aus hamburgischem Privatbesitze; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, XV, S. 219. Leipzig 1904.
— Japanische Schwertzieraten. Leipzig 1904.
Jaekel, O.: Zur Urgeschichte der Orientalischen Teppiche; im Orientalischen Archiv II, S. 167. Leipzig 1911—12.
Jiriczek, O. L., s. Müller, Sophus.
Joest, W.: Tätowieren, Narbenzeichnen und Körperbemalen. Berlin 1887.
— Eine Holzfigur von der Loangoküste usw.; in der Festschrift für Ad. Bastian, S. 117—127. Berlin 1896.
Julien, Stanislas: Histoire et fabrication de la porcelaine Chinoise. Paris 1856.
Kahle, P.: Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten; im Islam II, S. 193—195. Straßburg 1911.
Kaiserliches Japanisches Museum zu Tokyo: Teikoku Bijutsu Shirio (Gemälde und Skulpturen des Kaiserlichen Museums, auch mit englischem Text). Tokyo, seit 1912; bis 1914: 9 Hefte.
Kanda, T.: Notes on ancient stone implements of Japan. Tokyo 1884.
Karabacek, J. v.: Das angebliche Bilderverbot des Islam. Wien 1876.
— Die persische Nadelmalerei Susandschird. Leipzig 1881.
— Zur orientalischen Altertumskunde. III: Riza-i-Abbasi, ein persischer Miniaturmaler; in den Sitzungsberichten der K. Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. IV, S. 165. Wien 1911.
— s. Sarre, F.
Kauffmann, Fr.: Deutsche Altertumskunde I. München 1913.
Kersten, L.: Die Indianerstämme des Gran Chaco bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts; im Internationalen Archiv für Ethnographie XVII. Leiden 1905.
Kimbergen, J. van: Oudheden von Java. Batavia 1872.
Klaatsch, H.: Steinartefakte der Australier und Tasmanier; in der Zeitschrift für Ethnologie XL, S. 407. Berlin 1908.
Klementz, D.: Nachrichten über die von der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Petersburg im Jahre 1898 ausgerüstete Expedition nach Turfan, Heft 1. Petersburg 1899.
Kluge, Th.: Der Mithrakult; im Alten Orient XII, Heft 3. Leipzig 1911.
Köbke, P.: Om Runerne i Norden. Kopenhagen 1890.
Koch-Grünberg, Th.: Anfänge der Kunst im Urwald: Indianerzeichnungen, in Brasilien gesammelt. Berlin 1906.
— Südamerikanische Felszeichnungen. Berlin 1908.
— Zwei Jahre unter den Indianern; Reisen in Nordwestbrasilien I, II. Berlin 1909.
— Das Haus bei den Indianern Nordbrasiliens; im Archiv für Anthropologie, Neue Folge, VII, S. 37. Berlin 1909.
Kohn, Albin: Die Steinfiguren in den russischen Steppen und in Galizien; in der Zeitschrift für Ethnologie X. Berlin 1878.
Kokkwa oder **Kokka** („Blume des Landes"), japanische Kunstzeitschrift. Tokyo, seit 1889; in Heften; schon mehr als 200 Hefte, teilweise mit englischem Text.
Korin Ha Gwashu (Meisterwerke der Korin-Schule). 5 Bände. Tokyo 1903—06.
Kosaku, Hamada: Graeco-Indian influence upon the far East; in Kokka, Heft 188—193.

Kosaku, Hamada: Japanese fine Art in the Kamakura Period; in Kokka, Heft 234—237, 239—241.
— Plumtrees as an Art subject in China; in Kokka, Heft 193.
— Sculpture of the Tempyo Era; in Kokka, Heft 183 und 184.
Kossinna, G.: Die deutsche Vorgeschichte. Würzburg 1912.
Kraemer, A.: Hawaii, Ostmikronesien und Samoa. Stuttgart 1906.
Krause, F.: Zur Ethnographie der Insel Nissan; im Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig I, S. 44. Leipzig 1906.
— Tanzmaskennachbildungen vom mittleren Araguaya; ebenda, III, S. 97. Leipzig 1907—08.
— Die Pueblo-Indianer; in den Abhandlungen der Kaiserlich Leopoldinisch-Carolinischen deutschen Akademie der Naturforscher, Bd. LXXXVII. Halle 1907.
Krecker, G., s. Sarre, F.
Krickeberg, W.: Amerika; in Buschans Völkerkunde. Stuttgart 1910.
Krygowski, T.: Polenteppiche (Polnische Knüpfteppiche); im Orientalischen Archiv II, S. 70 und 106. Leipzig 1911—12.
Kuderna, J.: Turkmenenteppiche; im Orientalischen Archiv II, S. 11. Leipzig 1911—12.
— s. Bogoljiuboff, A.
Kühnel, E.: Eine Ausstellung islamischer Buchkunst im Berliner Kunstgewerbe-Museum; in Kunst und Künstler VIII. Berlin 1910.
Kümmel, O.: Ostasiatische Malerei im Museum of fine Arts in Boston; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, XXI, S. 25. Leipzig 1910.
— Meisterwerke chinesischer und japanischer Kunst. Stuttgart 1910.
— Das Kunstgewerbe in Japan (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler). Berlin 1911.
— Katalog der Ausstellung alter ostasiatischer Kunst, veranstaltet von der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1912.
— Die chinesische Malerei; in der Ostasiatischen Zeitschrift I, S. 14, 196. Berlin 1912—13.
— Die Ausstellung der Sammlung Perzynski im Berliner Kunstgewerbemuseum; in der Ostasiatischen Zeitschrift II, S. 457. Berlin 1913—14.
— s. Braun, E. W.
Kunike, H.: Einige grundsätzliche Bemerkungen über Sonne, Mond und Sterne im alten Mexiko; in der Zeitschrift für Ethnologie XLIII, S. 922. Berlin 1911.
Kurth, J.: Utamaro. Leipzig 1907.
— Suzuki Harunobu; in den „Klassischen Illustratoren". München 1910.
— Sharaku. München und Leipzig 1910.
— Sharaku-Probleme; im Orientalischen Archiv I, S. 33. Leipzig 1910—11.
— Meisterinnen des japanischen Holzschnittes; im Orientalischen Archiv II, S. 35. Leipzig 1911—12.
— Der Japanische Holzschnitt. Ein Abriß seiner Geschichte. München 1911.
— Studien zur Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts; in der Ostasiatischen Zeitschrift: I. Neues über Utamaro, in Band I, S. 140. Berlin 1912—1813. II. Die Kwaigetsudo-Sippe, in Band II, S. 306. Berlin 1913—14.
— Utagawa Kuniyoshi; im Orientalischen Archiv III, S. 129. Leipzig 1912—13.
Labarte, J.: Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance. 6 Bände. Paris 1864—66
Laffan, W. M., s. Bushell.
Lajonquière, E. L. de: Inventaire descriptif des Monuments du Cambodge; in den Publications de l'École Française del l'Extrême-Orient. Paris 1902 und 1907.
La Nave, H.: L'Art Khmer et les restitutions du Trocadero; in der Gazette des Beaux Arts 1909, II, S. 326. Paris 1909.
Landon, P.: Lhasa. 2 Bände. London 1905.
Lange, Julius: Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen. Kopenhagen 1892.
Langenegger, F.: Die Baukunst des Irâq (Babylon). Dresden 1911.
Lassen, Chr.: Indische Altertumskunde. 4 Bände. Bonn 1847, Leipzig 1861.
Lasteyrie, Ferd. de: Histoire de l'orfèvrerie. Paris 1877.
Laufer, B.: Chinese Pottery of the Han Dynasty. (Publication of the east asiatic Committee of the American Museum of Natural History.) Leiden 1909.
— Chinese Grave-Sculptures of the Han Period. London, Paris und Neuyork 1911.
— Jade. A study in Chinese archaeology and religion. Field Museum of Natural History, Anthropological series. Vol. X. Chicago 1912.
— Chinese sarcophags; in der Ostasiatischen Zeitschrift I, S. 318. Berlin 1912—13.
— A Landscape of Wang Wei; in der Ostasiatischen Zeitschrift I, S. 28. Berlin 1912—13.
— Dokumente der indischen Kunst. Leipzig 1914.
Le Bon, G.: Les civilisations de l'Inde. Paris 1887.
— La civilisation des Arabes. Paris 1893.
— Les monuments de l'Inde. Paris 1893.
Le Coq, A. v.: Bericht über Reisen und Arbeiten in Chinesisch-Turkestan; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXIX, S. 509. Berlin 1907.
— Chotscho. Berlin 1913.
Lehmann, W.: Ergebnisse und Aufgaben der mexikanischen Forschung; im Archiv für Anthropologie, Neue Folge, VI, S. 113. Braunschweig 1907.
— Ergebnis einer Forschungsreise in Mittelamerika und Mexiko 1907—1909; in der Zeitschrift für Ethnologie XLII, S. 687. Berlin 1910.
Lehnert, G., s. Braun, E. W.
Lemoisne, P. A.: Les primitifs de l'estampe Japonaise; in der Gazette des Beaux Arts 1909, I, S. 334. Paris 1909.
— Les premiers maîtres de la gravure en couleurs au Japon; in der Gazette des Beaux Arts 1910, I, S. 177. Paris 1910.
— L'apogée de la gravure japonaise: Kiyonaga et Sharaku; in der Gazette des Beaux Arts 1911, I, S. 209 bis 223. Paris 1911.
Lenz, Osk.: Eine altarabische Ruinenstätte im Maschonaland; in den Mitteilungen der geographischen Gesellschaft zu Wien, 1897.
Lessing, Jul.: Orientalische Teppiche. Berlin 1891.
Lévi, Sylvain: Le Népal; in den Annales du Musée Guimet, I (XVII), Paris 1905; II (XVIII), Paris 1905; III (XIX), Paris 1908.
Lindenschmit, L.: Die vaterländischen Altertümer der fürstlich hohenzollernschen Sammlungen zu Sigmaringen. Sigmaringen 1860.
— Handbuch der deutschen Altertumskunde, I. Braunschweig 1880—89.
Lippmann, Fr.: Eine Studie über chinesische Emailvasen. Wien 1870.
Loebèr, J. A.: Timoresch snijwerk en ornament. Haag 1903.
Lumholtz: Unknown Mexico. 2 Bände. London 1903.
Luschan, F. v.: Das Hakenkreuz in Afrika; in den Verhandlungen der Berliner anthropologischen Gesellschaft XXVIII, S. 137. Berlin 1896.
— Das Wurfholz in Neuholland und Ozeanien; in der Festschrift für A. Bastian, S. 129—155. Berlin 1896.
— Altertümer von Benin; in den Verhandlungen der Berliner anthropologischen Gesellschaft XXX, S. 140. Berlin 1898.

Luschan, F. v.: Schnitzwerke aus dem westlichen Sudan; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXV, S. 430. Berlin 1903.
— Reise in Südafrika; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXVIII, S. 872. Berlin 1906.
— Über Buschmann-Malereien in den Drakensbergen; in der Zeitschrift für Ethnologie XL, S. 665. Berlin 1908.
— Eisentechnik in Afrika; in der Zeitschrift für Ethnologie XLI, S. 22. Berlin 1909.
— Afrika; in G. Buschans Illustrierter Völkerkunde. Stettin 1909.
Maaß, A.: Die primitive Kunst der Mentawai-Insulaner; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXVIII, S. 433. Berlin 1906.
— Durch Zentral-Sumatra; in der Zeitschrift für Ethnologie XLI, S. 143. Berlin 1909.
Madsen, Karl: Japansk Malerkunst. Kopenhagen 1883.
Maindron, M.: L'art Indien. Paris 1898.
— Une page sur les arts decoratifs de l'Inde; in der Gazette des Beaux Arts. Paris 1898 II, S. 511ff., 1899 I, S. 67ff.
Maler, Th. (herausgegeben von R. Andree): Erforschung der Ruinen Yukatans (Sonderabdruck aus dem „Globus"). Braunschweig 1895.
Marçais, G.: L'Art en Algérie. Paris 1906.
Marçais, W. und M.: Les Monuments arabes de Tlemcen. Paris 1903.
Marquet de Vasselot, J. J.: Faïences Musulmanes; in der Gazette des Beaux Arts 1900, I, S. 163. Paris 1900.
Martin, F. R.: Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550—1650. Leipzig 1900.
— A history of oriental carpets before 1800. London 1908.
— Two Portraits by Behzad the greatest painter of Persia; im Burlington Magazine XV, S. 4. London 1909.
— The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the VIII to the XVII century. 2 Bde. London und Leipzig 1912.
— Zeichnungen nach Wu-Tao-Tze aus der Götter- und Sagenwelt Chinas. München 1913.
— s. Sarre, F.
Maruyama Shijo Gwakan: Meisterwerke der Maruyama- und der Shijo-Schule. Tokyo, seit 1911.
Marye, Georges: L'Exposition d'Art Musulman (Paris); in der Gazette des Beaux Arts 1893 II, S. 490—499, 1894 I, S. 54—72. Paris 1893 und 1894.
Massignon, L.: Les chateaux des princes de Hirah; in der Gazette des Beaux Arts 1909, I, S. 297. Paris 1909.
Maudslay, A.: Archaeology; in der Zeitschrift Biologia Centrali-Americana (1. Copan; 2. Chichen-Itza and Guatemala; 3. Palenque; 4. Quiriquá). London 1899—1902.
Messing, O.: Über die chinesische Staatsreligion und ihren Kultus; in der Zeitschrift für Ethnologie XLIII, S. 348. Berlin 1911.
Mestorf, J., s. Müller, Sophus, und Salin, B.
Mew, E.: Old Chinese porcelain. London 1909.
Meyer, A. B.: Bilderschriften des ostindischen Archipels und der Südsee. Leipzig 1881.
— Jadeit- und Nephrit-Objekte („Publikationen aus dem Kgl. Ethnographischen Museum zu Dresden"). Leipzig 1882.
— Ein Rohnephritfund; im „Ausland". München und Stuttgart 1883.
— Altertümer aus dem Ostindischen Archipel („Publikationen aus dem Kgl. Ethnographischen Museum zu Dresden"). Leipzig 1884.
— Gurina. Dresden 1885.
— Lung Ch'üan-Yao oder altes Seladon-Porzellan. Berlin 1889.
Meyer, A. B.: Die Nephritfrage kein ethnologisches Problem. Berlin 1893.
— und **A. Schadenberg:** Die Philippinen. I. Nord-Luzon. Dresden 1890. II. Negritos. Dresden 1893.
Meyer, Hans: Eine Weltreise. Anhang: Die Igorroten, S. 505—541. Leipzig 1885.
Middendorf, E. W.: Peru. 3 Bände. Berlin 1893—95.
Mielich, A. L., s. Musil, A.
Migeon, G.: Le Musée Cernuschi; in der Gazette des Beaux Arts 1897, II, S. 217—228. Paris 1897.
— Les cuivres arabes. Le vase Barberini au Louvre; in der Gazette des Beaux Arts 1899, II, S. 462; 1900, I, S. 119. Paris 1899, 1900.
— Manuel d'Art Musulman. II: Les arts plastiques et industriels. Paris 1907.
— s. Rivière, H., und Saladin, H.
Missionaires, les, de Pekin: Mémoires concernant les Chinois. Paris 1782.
Mittwoch, E.: Riza-i-Abbasi; im Islam II, S. 204 bis 219. Straßburg 1911.
— s. Sarre, F.
Monkhouse, C.: A History and description of Chinese Porcelain. London 1901.
Montelius, O.: Kulturgeschichte Schwedens. Leipzig 1906.
Morgan, J. de: Monuments sassanides; in Mission scientifique en Perse, Teil IV. Paris 1896 und 1897.
Morrison, A.: Chinese and Japanese Painting; im Burlington Magazine XIV, S. 158. London 1908.
— The painters of Japan. 2 Bände. London und Edinburg 1911.
Morse, Edw. S.: Catalogue of the Morse Collection of Japanese Pottery (Museum of Fine Arts, Boston). Cambridge (Ma.) 1901.
Moszeik, O.: Die Malereien der Buschmänner in Südafrika; im Internationalen Archiv für Ethnologie XVIII, S. 1. Leiden 1908.
Müller, F. W. K.: Einiges über No-Masken; im T'oung pao VIII, S. 1—52. Leiden 1897.
— Handschriftenreste aus Turfan (Chinesisch-Turkestan); Sitzungsberichte der Preuß. Akademie der Wissenschaften IX, S. 348, und Anhang zu den Abhandlungen der Preuß. Akademie der Wissenschaften. Berlin 1904, 1905 und 1907.
Müller, H.: Über das „Taoistische Pantheon der Chinesen"; in der Zeitschrift für Ethnologie XLIII, S. 313. Berlin 1911.
Müller, Sophus: Die Tierornamentik im Norden. Deutsch von J. Mestorf. Hamburg 1881.
— Nordische Altertumskunde. Deutsche Ausgabe von O. L. Jiriczek. I, Straßburg 1897; II, 1898.
Müller-Beeck, F. G.: Die Holzschnitzereien im Tempel Matsunomori in Nagasaki; in der Festschrift für Adolf Bastian, S. 111—116. Berlin 1896.
— Ursprung der japanischen Motive in Kunst und Kunstgewerbe; im Orientalischen Archiv II, S. 84. Leipzig 1911—12.
Münsterberg, O.: Japanische Kunst und japanisches Land. Leipzig 1896.
— Japanische Kunstgeschichte. 3 Bände. Braunschweig, I, 1904; II, 1905; III, 1907.
— Zwei chinesische Maler; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XX, S. 16—29. Leipzig 1909.
— Chinesische Kunstgeschichte. Eßlingen, I, 1910; II, 1912.
Musil, A.: Über Bauwerke in der Wüste östlich von Moab; im Sitzungsbericht der k. Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-Hist. Kl., CXIV, S. 46ff. Wien 1902.
— und **Mielich, A. L.:** Kusejr Amra. (Akademie der Wissenschaften in Wien.) Textband und Tafelband. Wien 1907.
Muth, G. F.: Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei Chinesen und Germanen; in Lamprechts Beiträgen zur Kultur- und Universalgeschichte 15, 16. Leipzig 1911.

Nanshu Meigwayen (Bilder der sogenannten südlichen Schule), 25 Hefte. Tokyo 1904—10.
Naue, J.: Die Ornamentik der Völkerwanderungszeit; in „Antiqua", S. 6—12. Straßburg 1886.
Nave, s. La Nave, H.
Neugebauer, R., und Orendi, J.: Handbuch der Orientalischen Teppichkunde (Hiersemanns Handbücher, Band IV). Leipzig 1909.
Nicholson, Ch.: On some Rock Carvings found in the neighbourhood of Sidney; im Journal of the Anthropological Society, IX, S. 31. London 1880.
Nöldeke, A.: Zur Kenntnis der Keramik von Raqqa, Rhages und Sultanabad; im Orientalischen Archiv I, S. 16. Leipzig 1910—11.
Nonitake Tsuda: Beiträge zur Geschichte der japanischen Lackkunst; in der Ostasiatischen Zeitschrift III, S. 29. Berlin 1914—15.
Nordenskiöld, E.: Archäologische Forschungen im bolivianischen Flachland; in der Zeitschrift für Ethnologie XLII, S. 806. Berlin 1910.
— s. Hildebrand, Hans.
Noetling, Fr.: Beiträge zur Kenntnis der archäolithischen Kultur der Tasmanier; in der Zeitschrift für Ethnologie XLIII, S. 633. Berlin 1911.
Nuoffer, Osk.: Ahnenfiguren von der Geelvinkbai; in den Abhandlungen des königl. Zoologisch-Anthropologischen Museums zu Dresden XII, Nr. 2. Leipzig 1908.
Oberhummer, E.: Konstantinopel unter Suleïman dem Großen. München 1902.
Ogawa: Decoration of Palace buildings of Peking. Report of engineering Imperial University of Tokyo, Nr. 7. Tokyo 1906.
Okakura, Kakasu: The ideals of the East with special reference to the art of Japan. London 1903.
Olufsen, O.: The second Danish Pamir-Expedition: Old and new architecture in Khiva, Bophara and Turkestan. Kopenhagen 1904.
Oppenheimer, M. Frhr. v.: Vom Mittelmeer zum persischen Golf durch den Hauran, die syrische Wüste und Mesopotamien. Berlin 1899.
Orendi, J., s. Neugebauer, R.
Osthaus: Spanische Fliesenkeramik; im Orientalischen Archiv I, S. 74. Leipzig 1910—11.
Paléologue, M.: L'art chinois. Paris 1887.
Pander, Eug.: Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu. Ein Beitrag zur Ikonographie des Lamaismus; herausgegeben von A. Grünwedel. Berlin 1889.
Papinot, E.: Dictionnaire d'histoire et de géographic du Japon. Tokyo, Kanda, Yokohama, Shanghai und Singapore, o. J. (Bremen bei Näßler.)
Parkinson, R.: Dreißig Jahre in der Südsee. Stuttgart 1907.
Parmentier, H.: Monuments čams de l'Annann; in den Publications de l'École Française de l'Extrême-Orient; Vol. IX, Vol. XI bis. Paris 1909.
Pascha, F.: s. Franz-Pascha.
Passarge, S.: Ophir und die Sinbabyekultur; im Globus XCI, S. 229. Berlin 1907.
Pauthier, M. G.: Chine. Paris 1837.
Peñafiel, A.: Monumentos del arte Mexicano antiguo, Band I u. II. Berlin 1890.
— Teotihuacán. Mexiko 1900.
Perzynski, F.: Der japanische Farbenholzschnitt. Berlin, o. J.
— Hokusai. Bielefeld und Leipzig 1904.
— Korin und seine Zeit (Band 63 und 64 der „Kunst"). Berlin 1907.
Petrucci, R.: La philosophie de la Nature dans l'art d'Extrême-Orient. Paris (1911).
— L'art bouddhique en Extrême-Orient d'après les découvertes recentes; in der Gazette des Beaux Arts 1911, II, S. 193—213. Paris 1911.
— s. Chavannes.
Pharmakowski, B.: Über sassanidische Silberschalen aus Südrußland; im Archäologischen Anzeiger 1907, Sp. 149.
Phené-Spiers, R.: Architecture East and West. London 1905.
Piper, O.: Bedenken zur Vorgeschichtsforschung. München 1913.
Plath, J. H.: Die Religion und der Kultus der alten Chinesen; in den Abhandlungen der bayrischen Akademie der Wissenschaften IX, S. 733 ff. München 1863.
Pleyte, C. M.: Die Buddhalegende in den Skulpturen des Tempels von Boro-Budor. Amsterdam 1910.
Pouvourville, A. de: L'art Indo-Chinois. Paris 1894.
Preuß, K. Th.: Die Zaubermuster der Orang Semang in Malakka; in der Zeitschrift für Ethnologie XXV, S. 100; XXXI, S. 132. Berlin 1893, 1899.
— Mexikanische Tonfiguren; im Globus LXXVII, S. 85. Braunschweig 1901.
Pumpelly, R.: Explorations in Turkestan (Expedition 1902). Washington 1905.
— Explorations in Turkestan (Expedition 1904). Washington 1908.
Rackham, B.: A book of Porcelain. London 1909.
Ratzel, Fr.: Völkerkunde. Zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage. Leipzig und Wien 1894—95.
Rea, A.: South Indian Buddhist antiquities. Madras 1894.
— Châlukyan architecture. (Archaeological Survey of India, Bd. XXI, New Imperial Series.) Madras 1896.
— Pallava architecture. Madras 1909.
Read, Charles H.: On the Origin and Sacred Character of certain Ornaments of the S. E. Pacific; im Journal of the Anthropological Institute XXI, S. 139 ff. London 1892.
— und **Dalton, O. M.:** Antiquities from the city of Benin. London 1899.
Rees, W. H.: Chinese Architecture; in The Magazine of Art, 1901, S. 64. London 1901.
Reinecke, Paul: Über Beziehungen der Altertümer Chinas zu denen des skythisch-sibirischen Völkerkreises; in der Ethnologischen Zeitung XXIX, S. 141 bis 163. Berlin 1897.
Reiß, W., und Stübel, A.: Das Totenfeld von Ancon in Peru, I—III. Berlin 1880—87.
Reuther, O.: Das Wohnhaus in Bagdad und anderen Städten des Irak. (Dissertation.) Berlin 1910.
Richter, O., s. Foy, W.
Richthofen, Frhr. Ferd. v.: China, I—IV. Berlin 1877.
Riegl, Al.: Altorientalische Teppiche. Wien 1891.
— Ältere orientalische Teppiche 2c.; im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIII, S. 267—331. Wien 1891.
— Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.
— Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche. Berlin 1895.
— Spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien 1901.
Rivière, Henri: La Céramique dans l'Art Musulman, avec une preface de Gaston Migeon, Tome I. Paris 1913.
Rivoïra, F. T.: Architettura Musulmana. Mailand 1914.
Rosinthal, J.: Pendentifs, Trompen in Stalaktiten. Leipzig 1912.
Rupprecht, Prinz von Bayern: Reiseerinnerungen aus Ostasien. München 1906.
Rütimeyer, L.: Über westafrikanische Steinidole; im Internationalen Archiv für Ethnographie XIV, S. 209. Leiden 1901.
— Über einige altertümliche Waffen und Geräte und deren Beziehung zur Prähistorie; in der Zeitschrift für Ethnologie XLIII, S. 240. Berlin 1911.
Saher, E. A. v.: De Versierende Kunsten in Nederlandsch Oost Indie. Haarlem 1900.

Saladin, H., und Migeon, G.: Manuel d'Art Musulman I, II. Darin von H. Saladin: I. L'architecture. Paris 1907.

Salin, B.: Die altgermanische Tierornamentik. Aus dem Schwedischen von J. Mestorf. Stockholm 1904.

Sapper, K.: Der gegenwärtige Stand der ethnographischen Kenntnis von Mittelamerika; im Archiv für Anthropologie, Neue Folge, III. Braunschweig 1904.

Sarasin, P. und F.: Reisen in Celebes, I, II. Wiesbaden 1905.

Sarfert, E.: Haus und Dorf bei den Eingeborenen Nordamerikas; im Archiv für Anthropologie, Neue Folge, VII, S. 119. Braunschweig 1909.

Sarre, Fr.: Reise in Kleinasien. Berlin 1896.

— Aufnahmen von Backsteinbauten in Vorderasien und Persien (Sonderkatalog der Dresdener Bauausstellung). Dresden 1900.

— Denkmäler persischer Baukunst. Berlin 1901—08, Textband 1910.

— Die spanisch-maurischen Lusterfayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Málaga; im Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen XXIV, S. 103. Berlin 1903.

— Rembrandts Zeichnungen nach indisch-islamischen Miniaturen; im Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen XXIV, S. 143. Berlin 1903.

— Persisch-Islamische Kunst; in „Kunst und Künstler" III. Berlin 1904.

— Indisch-Islamische Miniaturen; in „Kunst und Künstler" VI. Berlin 1907/08.

— Makam Ali am Euphrat, ein islamisches Baudenkmal des 10. Jahrhunderts; im Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXIX, S. 63. Berlin 1908.

— Rufafa-Sergiopolis; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, Bd. II, S. 95. Leipzig 1909.

— Zu Josef von Karabacek „Riza-i-Abbasi". Eine Entgegnung; im Islam II, S. 196—203. Straßburg 1911.

— Die Kleinfunde von Samarra und ihre Ergebnisse fürs islamische Kunstgewerbe des 9. Jahrhunderts; im Islam V, S. 180. Straßburg 1914.

— und **Herzfeld, E.:** Iranische Felsreliefs aus alt- und mittelpersischer Zeit. 2 Bände. Berlin 1910.

— und **Martin, F. R.:** Die Ausstellung von Meisterwerken Muhamedanischer Kunst in München 1910. München (1911).

— und **Mittwoch, E.:** Sammlung F. Sarre. Erzeugnisse Islamischer Kunst. I. Teil: Metall. Berlin 1906. II. Teil: Seldschukische Kleinkunst. Leipzig 1909.

— **Schulz, B., Krecker, G., und Eichler, G.:** Denkmäler Persischer Baukunst. Geschichtliche Untersuchung und Aufnahme Muhamedanischer Backsteinbauten in Vorderasien und Persien. Berlin 1901—08. Textband 1910.

— s. Deri und Herzfeld.

Saville, M. H.: Contributions to South American Archeology: The Antiquitys of Manabi (Ecuador). Neuyork 1907.

Scala, A. v., und Bode, W.: Altorientalische Teppiche. Wien 1906.

Schack, A. F. Graf v.: Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien. 2 Bände. 2. Auflage. Stuttgart 1877.

Schadenberg, A., s. Meyer, A. B.

Schellhaas, P.: Die Göttergestalten der Maya-Handschriften; in der Zeitschrift für Ethnologie XXIV, S. 101—121. Berlin 1892, in Buchform Dresden 1892.

Schlaginhaufen, O.: Bootschnäbel aus Deutschguinea; in den Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen I, S. 14. Leipzig 1910.

Schlaginhaufen, O.: Reisen in Kaiser-Wilhelmsland. — Eine ethnographische Sammlung vom Kaiserin-Augustafluß. — Verzierte Schädel aus Neuguinea und Neumecklenburg; in den Abhandlungen des Königl. Zoologischen und Ethnographischen Museums zu Dresden XIII. Leipzig 1910—11.

Schmarsow, A.: Die Entwicklungsphasen der germanischen Tierornamentik von der Völkerwanderung bis zur Wikingerzeit, IV.—IX. Jahrhundert; im Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen XXXII, S. 88 und 143. Berlin 1911.

Schmidt, E.: Vorgeschichte Nordamerikas. Braunschweig 1894.

Schmidt, M.: Indianerstudien in Zentralbrasilien. Berlin 1905.

— Altperuanische Ornamentik; im Archiv für Anthropologie, Neue Folge, VII, S. 22. Berlin 1908.

Schnaase, K.: Geschichte der bildenden Künste; zweite Auflage, Bd. I—VIII. Düsseldorf 1869—79.

Schnütgen, Alex.: Ein neu entdecktes Sassanidengewebe; in der Christlichen Kunst, XI, S. 225—229. Düsseldorf 1898. Vgl. F. Justi, ebenda S. 363.

Schroeder, L. v.: Nordmesopotamien und Ostturkestan; in Strzygowski, Amida, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters in Mesopotamien und Hellas, S. 377. Heidelberg 1910.

Schubert v. Soldern, Ritter Zdenko: Die Baudenkmäler von Samarkand; in der Allgemeinen Bauzeitung. Wien 1898.

— Das Grab Timurs in Samarkand; im Orientalischen Archiv I, S. 131. Leipzig 1910—11.

Schulz, B.: Mschatta I; im Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen XXV, S. 205ff. Berlin 1904.

— Über den Ursprung der Stalaktiten und einiger mittelalterlicher Baumotive; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II, S. 329. Leipzig 1909.

— s. Sarre, F.

Schulz, Ph. W.: Die islamische Malerei; im Orientalischen Archiv I, S. 12 u. 79. Leipzig 1910—11.

Schurtz, Heinr.: Das Augenornament und verwandte Probleme; in den Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. XV, Nr. 2. Leipzig 1895.

— Urgeschichte der Kultur. Leipzig und Wien 1900.

— Ableitung südamerikanischer Geflechtmuster aus der Technik des Flechtens; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXVI, S. 490. Berlin 1904.

Schweinfurth, G.: Im Herzen von Afrika. 2 Bände. Leipzig 1874.

— Artes Africanae. Leipzig 1875.

— Über den Ursprung der Ägypter und Beiträge zur Urgeschichte Ägyptens; in den Verhandlungen der Ethnologischen Gesellschaft XXIX. Berlin 1897.

— Über neolithische Höhlenkunst in Nordafrika; in der Zeitschrift für Ethnologie XL, S. 88. Berlin 1908.

Seesselberg, Fr.: Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker. Berlin 1897.

Seidlitz, W. v.: Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes. Dresden 1897; 2. Auflage 1910.

Seler, E.: Der Charakter der aztekischen und der Maya-Handschriften; in der Zeitschrift für Ethnologie XX, S. 1—38 u. 41—97. Berlin 1888.

— Die sogenannten sacralen Gefäße der Zapoteken. Veröffentlichungen des Berliner Museums für Völkerkunde I, Heft 4. Berlin 1889.

— Reisebriefe aus Mexiko. Berlin 1889.

— Die Wandmalereien der Paläste von Mitla usw. Berlin 1895.

— Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde, Bd. I, II, III. Berlin 1902, 1904, 1908.

— Die Tierbilder der mexikanischen und der Maya-Handschriften; in der Zeitschrift für Ethnologie XLI, S. 209 und 381. Berlin 1909.

Semper, K.: Die Palau-Inseln. Leipzig 1873.
Siebold, Ph. Fr. v.: Nippon. 1. Auflage Leyden 1832, 2. Auflage Würzburg 1897.
Sirelius, U. T.: Ornamente auf Birkenrinde und Fell bei den Ostjaken und Wogulen. Helsingissä 1904.
Smidt, H.: Haronobu: Technik und Fälschungen seiner Holzschnitte; in den Graphischen Künsten XXXIV, S. 61—86. Wien 1911.
Smirnow, J.: Argenterie orientale. St. Petersburg 1909.
Smith, E. W.: Mughal Architecture of Fathpur Sikri, 4. Buch. Allahabad 1894—98.
Smith, V. A.: Convention in Art; in der Ostasiatischen Zeitschrift I, S. 214. Berlin 1910.
— A History of fine art in India and Cylon. Oxford 1911.
— Indian sculpture of the Gupta Period A. D. 300—650; in der Ostasiatischen Zeitschrift III, S. 1. Berlin 1914—15.
Söderborg, S.: Om Djurornamentiken under Folkwandringstider; in der Antiquarisk Tidskrift for Sverige XI. Stockholm 1893.
Sohrmann, J.: Die altindische Säule. Dresden 1906.
Spencer, Baldw., und Gillen, F. J.: The Native Tribes of Central Australia. London 1899.
Spiers, R. Phené: Architecture East and West; darin S. 59—88: Sassanian Architecture. London 1905.
Staudinger, P.: Über Bronzeguß in Togo; in der Zeitschrift für Ethnologie XLI, S. 862. Berlin 1909.
— Funde und Felszeichnungen in Portugiesisch-Südafrika; in der Zeitschrift für Ethnologie XLIII, S. 140. Berlin 1911.
Stein, M. A.: Preliminary report on a journey of archaeological and topographical Exploration in Chinese Turkestan. London 1901.
— Ancient Chotan. Oxford 1907.
— Ruins of Desert Cathay I, II. London 1912.
Steindorff, s. Horn.
Steinen, Karl von den: Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Berlin 1894.
— Prähistorische Zeichen und Ornamente; in der Festschrift für Ad. Bastian, S. 247—288. Berlin 1896.
— Ausgrabungen am Valenciasee; im Globus LXXVII, S. 101. Braunschweig 1901.
Stephan, E., und Graebner, F.: Neumecklenburg. Berlin 1907.
Stevens, s. Grünwedel.
Stokes, J. L.: Discoveries in Australia. London 1846.
Stolpe, Hjalmar: Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker; in den Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien XXII, 1892.
Stoenner, H.: Reiseskizzen aus Siam und Kambodscha; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXV, S. 619. Berlin 1903.
— Steinskulpturen von der Insel Jawa; in der Zeitschrift für Ethnologie XXXVI, S. 519. Berlin 1904.
Stowe, G. W.: The native races of South Africa. London 1905.
Strange, E. F.: Hokusai. London 1907.
Strebel, Herm.: Alt-Mexiko I, II. Leipzig und Hamburg 1885 u. 1889.
— Mexikanische Tierornamente; in den Veröffentlichungen aus dem königl. Museum für Völkerkunde V, Heft 1. Berlin 1898—99.
— Die Ornamente auf Tongefäßen aus Alt-Mexiko. Hamburg u. Leipzig 1904.
Strenge, Edw. F.: Japanese Illustration. London 1897. 2. Aufl. 1904.
Strzygowski, J.: Die Kalenderbilder usw. von 354. Erstes Ergänzungsheft des Jahrbuchs des kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Berlin 1888.
— Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901.
— Hellas in des Orients Umarmung. Aus der Allgemeinen Zeitung. München 1902.
— Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Wien 1902.
Strzygowski, J.: Seidenstoffe aus Ägypten. Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien; im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXIV, S. 147. Berlin 1903.
— Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903.
— Mschatta II. Kunstwissenschaftliche Untersuchungen; im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXV, S. 225 ff. Berlin 1904.
— Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst. Leipzig 1905.
— Amra und seine Malereien; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, XVIII, S. 213. Leipzig 1907.
— Das orientalische Italien; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I. Erster Halbband, S. 16. Leipzig 1908.
— Kara-Amid; im Orientalischen Archiv I, S. 5. Leipzig 1910—11.
— Felsendom und Aksamoschee; im Islam II, S. 79. Straßburg 1911.
— Ornamente altarabischer Grabsteine in Kairo; im Islam II, S. 305. Straßburg 1911.
— Das Problem der Persischen Kunst; in der Orientalischen Literaturzeitung XIV, Spalte 505 ff. Leipzig 1911.
— Der große hellenistische Kunstkreis im Innern Asiens; in der Zeitschrift für Assyriologie XIX, 1905/6; XX, 1906/7; XXI, 1907/8; XXII, 1908/9; XXIII, 1909/10; XXIV, 1910/11; XXV, 1911/12; XXVI, 1912/13; XXVII, 1913/14, S. 139.
— Die Bedeutung der Gründung Konstantinopels für die Entwicklung der christlichen Kunst; in der Festschrift für Mons. de Wael. Rom 1913.
— Ostasien im Rahmen vergleichender Kunstforschung: in der Ostasiatischen Zeitschrift II, S. 1. Berlin 1913/14.
— und **Berchem, M. v.:** Amida. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande. Heidelberg 1910.
Stübel, A.: Über altperuanische Gewebemuster usw. (Sonderabdruck aus der Festschrift zur Jubelfeier des 25jährigen Bestehens des Vereins für Erdkunde zu Dresden). Dresden, o. J.
— und **Uhle, M.:** Die Ruinenstätte von Tiahuanaco. Berlin 1892.
— s. Reiß.
Stuhlmann, F.: Handwerk und Industrie in Ostafrika. Hamburg 1910.
Succo, Fr.: Toyokuni. München 1912.
Suter, H.: Eine Reise nach den Ruinen von Angkor. Berlin 1912.
Tajima, S.: Shimbi Taikwan, auch mit englischem Text: Selected relics of Japanese art. 20 Bände. Tokyo (bei Shimbi Shoin) 1899—1908.
— Korin-Ha Gwashu (Meisterwerke der Korin-Schule). 5 Bände. Tokyo 1903—06.
— Shina Meigwashu (Meisterwerke chinesischer Malerei). 2 Bände. Tokyo (bei Shimbi Shoin) 1907.
— und andere: Toyo Bijutsu Taikwan (Meisterwerke der bildenden Kunst Ostasiens: Band I—VII Japanische Maler, Band VIII—XII Chinesische Maler, Band XIII—XV [1914 in Vorbereitung] Japanische und Chinesische Bildner). Tokyo, seit 1908.
Taylor, J. E.: Notes on the ruins of Muqueyr etc.; im Journal of the Royal Asiatic Society, S. 260 ff. London 1855.
Teikoku Bijutsu Shirio, siehe Kaiserliches Japanisches Museum.
Texier, Ch.: Description de l'Asie Mineure, I—IV. Paris 1839—49.
— Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie, I—II. Paris 1842—52.
Thalasso, A.: Die orientalischen Maler der Türkei. Berlin 1910.

Thiersch, H.: Pharus. Antike, Islam, Okzident. Leipzig 1901.
Thilenius, G.: Ethnographische Ergebnisse aus Melanesien; Abhandlungen der Kaiserl. Leopoldinisch-Carolinischen Deutschen Akademie der Naturforscher, Bd. LXXX, Nr. 1 u. 2. Halle 1902—03.
Thomas, Cyrus: Introduction to the Study of North American Archaeology. Cincinnati 1898.
Thomas, N. W.: Natives of Australia. London 1906.
Thompson, Wm. J.: The Ethnology and Antiquity of Easter Island; im Annual Report etc. of the Smithsonian Institute. Washington 1891.
Thurnwald, R.: Bismarckarchipel und Salomoninseln; in der Zeitschrift für Ethnologie XLII, S. 98. Berlin 1911.
Tissandier, A.: Cambodge et Java. Ruines Khmêres et Javanaises. Paris 1896.
Tokonosuke, Ouëda: La céramique japonaise (mit Einleitung von E. Deshayes). Paris 1895.
Tongue, M. H.: Bushman paintings. Oxford 1909 (with a preface by H. Balfour).
Toyei Shuko (Abbildungen der Kunstgegenstände des Schatzhauses Shosoin zu Nara), 6 Bände. Tokyo 1908—11.
Transactions and proceedings of the Japan Society. London, seit 1894.
Tschepe, P. A. (S. J.): Heiligtümer des Konfuzianismus in Küfu und Tschouhien. Yentschoufu 1906.
Uhle, Max: Holz- und Bambusgeräte aus Nordwest-Neuguinea (Publikationen aus dem Kgl. Ethnographischen Museum zu Dresden, herausgegeben von Dr. A. B. Meyer). Leipzig 1886.
— Ausgewählte Stücke zur Archäologie Amerikas; in den Veröffentlichungen des Berliner Museums für Völkerkunde I, 1889, Heft 1.
— Kultur und Industrie südamerikanischer Völker, I, II. Berlin 1889—90.
— Pachacamac. Philadelphia 1903.
— s. Stübel.
Ukiyoye-Na Gwashu (Meisterwerke der Ukiyoye-Schule), 5 Bände. Tokyo 1906—09.
Vierkandt, A.: Naturvölker und Kulturvölker. Leipzig 1896.
Vincent, H., und Abel, F. W., les P. P.: Jérusalem. Recherches et Topographie d'Archéologie et d'Histoire. Paris 1914.
Viollet, H.: Un palais musulman du IX. siècle. Paris 1911.
Virchow, R.: Das Gräberfeld von Koban. Berlin 1883.
— Aufsatz in den Verhandlungen der Berliner anthropologischen Gesellschaft, 1883, S. 430; 1884, S. 339.
Volpert, P. A.: Die Ehrenpforten in China; im Orientalischen Archiv I, S. 140, 190. Leipzig 1910.
Waddell, L. A.: Lhasa and its mysteries. London 1905.
— Evolution of the Buddhist Cult, its gods, images and art; in The Imperial and Asiatic Quarterly Review, Nr. 65. London 1912.
— The Dharani Cult in Buddhism; in der Ostasiatischen Zeitschrift I, S. 155; Berlin 1912.
Waitz-Gerland: Anthropologie der Naturvölker (von Dr. Th. Waitz, fortgesetzt von Dr. J. Gerland). Leipzig 1859—72; zweite Auflage 1877 ff.
Wallis, H.: Notes on some early Persian lustre vases. London 1885.
— Notes on some examples of early Persian pottery. London 1887.
— La céramique persane au XIII. siècle; in der Gazette des Beaux Arts 1892, II, S. 69—79. Paris 1892.
— Typical Examples of Persian and Oriental ceramic Art. London 1893.
— Persian Lustre Vases. Leipzig 1899.
Weber, O.: Forschungsreisen in Süd-Arabien bis zum Auftreten Ed. Glasers; im Alten Orient VIII, Heft 4. Leipzig 1907.
— Ed. Glasers Forschungsreisen in Südarabien; im Alten Orient X, Heft 2. Leipzig 1909.
Wegener, G.: Tibet. Halle 1904.
Weigel, J.: Bildwerke aus altslavischer Zeit; im Archiv für Anthropologie XXI, S. 41—72. Braunschweig 1892.
Weinitz, F.: Die lappische Zaubertrommel in Meiningen; in der Zeitschrift für Ethnologie XLII, S. 7. Berlin 1910.
Weinzetl, R.: Über persische Teppiche; im Orientalischen Archiv III, S. 65. Leipzig 1912—13.
Weule, Karl: Die Eidechse als Ornament in Afrika; in der Festschrift für Ad. Bastian, S. 167—194. Berlin 1896.
— Negerleben in Ostafrika. Leipzig 1908.
— Leitfaden der Völkerkunde. Leipzig u. Wien 1912.
Wilde, H.: Brussa. Eine Entwickelungsstätte türkischer Architektur in Kleinasien unter den ersten Osmanen (Dissertation). Berlin 1909.
Wilhelm, R.: Chinesische Spiegel; in der Ostasiatischen Zeitschrift II, S. 65. Berlin 1913—14.
Wisser, L.: Germanischer Stil und deutsche Kunst. Heidelberg 1899.
Winiwarter, H. v.: Œuvres de jeunesse de Masayoshi; in der Ostasiatischen Zeitschrift I, S. 40. Berlin 1911/12.
Winternitz, M.: Die Jatakas in ihrer Bedeutung für die Geschichte der indischen und außerindischen Literatur und Kunst; in der Ostasiatischen Zeitschrift II, S. 260. Berlin 1913—14.
Yetts, Perceval N.: Symbolism in Chinese Art; aus den Verhandlungen der China Society. Leiden 1912.
Zehnpfund, R.: Babylonien und seine wichtigsten Ruinenstätten; im Alten Orient XI, Heft 3/4. Leipzig 1910.
Zeltner, Fr. de: Les grottes à peintures du Soudan français; in L'anthropologie XXII, S. 1. Paris 1910.
Zimmermann, Ernst: Koreanische Kunst. Hamburg, o. J.
— Die japanische Abteilung der kgl. Porzellansammlung zu Dresden; in der Kunstchronik, N. F., X, S. 513—519. Leipzig 1899.
— Wann ist das Chinesische Porzellan erfunden, und wer ist sein Erfinder?; im Orientalischen Archiv II. Leipzig 1911.
— Chinesisches Porzellan. Seine Geschichte, Kunst und Technik I, II. Leipzig 1913.
Zmigrodzki, M. v.: Geschichte der Baukunst der Araber und die Bauweise der Mauren in Spanien (Dissertation). Heidelberg 1899.

Register.

Die Städtenamen sind fett gedruckt, soweit ihre Kunstsammlungen und in diesen die Kunstwerke besonders aufgeführt sind. Fettgedruckte Seitenzahlen weisen auf Hauptstellen hin, an denen die Künstler oder die Kunstwerke besprochen sind.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.



